

LA METAFICCIÓN EN LA NOVELA “*EL DESORDEN DE TU NOMBRE*” DE JUAN JOSÉ MILLÁS

MARÍA ANGÉLICA MOLINA GÉLVEZ

YEYZON ORLANDO GARCÍA ARENAS



UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
LICENCIATURA EN ESPAÑOL Y LITERATURA
PEREIRA-RISARALDA

2017

**LA METAFICCIÓN EN LA NOVELA “*EL DESORDEN DE TU NOMBRE*” DE
JUAN JOSÉ MILLÁS**

MARÍA ANGÉLICA MOLINA GÉLVEZ

YEYZON ORLANDO GARCÍA ARENAS

Proyecto de grado para obtener el título de Licenciado en Español y Literatura

DIRIGIDO POR:
ARBHEY ATEHORTUA ATEHORTUA



UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
LICENCIATURA EN ESPAÑOL Y LITERATURA
PEREIRA-RISARALDA

2017

Nota de aceptación:

Firma del presidente del jurado

Firma del jurado

Firma del jurado

Ciudad y fecha ()

AGRADECIMIENTOS A:

A nuestros padres por su infinita paciencia y su incondicional apoyo...

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
PRIMERA PARTE: A PROPÓSITO DEL CONCEPTO METAFICCIÓN	5
1. TEORÍA DE METAFICCIÓN	5
1.1 PRECISIONES TERMINOLÓGICAS.	5
1.2 FORMACIÓN DEL CONCEPTO.	8
1.2.1 Antecedentes conceptuales.	8
1.2.2 Metaficción.	10
1.2.3 La metaficción en Colombia.	18
1.3 DEFINICIÓN DE METAFICCIÓN.	20
1.3.1 Definiciones para el concepto metaficción.	20
1.3.2 Definición operatoria de metaficción	21
1.4 PROCEDIMIENTOS METAFICCIONALES.	22
1.4.1 La ruptura de los códigos formales.	23
1.4.2 La novela autogeneradora.	23
1.4.3 Narración enmarcada y relatos intercalados.	24
1.4.4 Acusada hiper-textualidad.	24
1.5 MODALIDADES METAFICTIVAS.	27
1.5.1 Metadiscursividad.	28
1.5.2 Metanarratividad.	29
1.6 TIPOLOGÍAS METAFICCIONALES.	30
1.6.1 Metadiscursividad extradiegética.	30
1.6.2 Metadiscursividad diegética.	30
1.6.3 Metadiscursividad hipodiegética.	31
1.6.4 Metanarratividad extradiegética.	31
1.6.5 Metanarratividad diegética.	31
1.6.6 Metanarratividad hipodiegética.	32
1.7 LA METAFICCIÓN Y EL PAPEL DEL LECTOR.	32
SEGUNDA PARTE: A PROPÓSITO DE JUAN JOSÉ MILLÁS GARCÍA	34
2. A PROPÓSITO DE JUAN JOSÉ MILLÁS	35

2.1 JUAN JOSÉ MILLÁS Y SU OBRA.	35
2.1.1 Primeros años	35
2.1.2 Juan José Millás y su obra novelística.	37
2.1.3 Juan José Millás y el género del cuento	41
2.1.4 Juan José Millás y el periodismo.....	43
2.2. TEMÁTICAS RECURRENTE EN LAS NOVELAS DE JUAN JOSÉ MILLÁS. .	44
2.2.1 La identidad.....	44
2.2.2 La fragilidad de la frontera que delimita varios conceptos antagónicos.	46
2.2.3 Técnicas y procedimientos metaficcionales.....	47
2.3 NOVELAS DE JUAN JOSÉ MILLÁS RELACIONADAS CON EL CONCEPTO DE METAFICCIÓN.....	52
2.3.1 <i>Cerberos son las sombras</i> (1975)	52
2.3.2 <i>El jardín vacío</i> (1981).....	54
2.3.3 <i>Letra muerta</i> (1984).	56
2.3.4 <i>La soledad era esto</i> (1990).	57
2.3.5 <i>Volver a casa</i> (1990).	59
2.3.6 <i>El orden alfabético</i> (1998).....	61
TERCERA PARTE: LA METAFICCIÓN EN LA NOVELA “ <i>EL DESORDEN DE TU NOMBRE</i> ” DE JUAN JOSÉ MILLÁS.	64
3. LA METAFICCIÓN EN LA NOVELA “ <i>EL DESORDEN DE TU NOMBRE</i> ” DE JUAN JOSÉ MILLÁS.....	65
3.1 PROCEDIMIENTOS METAFICCIONALES EN <i>EL DESORDEN DE TU NOMBRE</i> (1996).....	65
3.1.1 La novela autogeneradora: Julio Orgaz un escritor imaginario.	66
3.1.2 El desorden de tu nombre y los relatos intercalados	81
3.2. MODALIDADES Y TIPOLOGÍAS METAFICCIONALES EN <i>EL DESORDEN DE TU NOMBRE</i> (1996)	92
3.2.1. La modalidad metanarrativa y <i>El desorden de tu nombre</i> (1996).....	93
3.2.2 <i>El desorden de tu nombre</i> , una novela hipodiegetica.....	94
CONCLUSIONES	97
BIBLIOGRAFÍA	99

INTRODUCCIÓN

El análisis metaficcional de la novela *El desorden de tu nombre* (1996) surge como un intento por relacionar el concepto metaficción con algunas características, temáticas y procedimientos presentes en la obra del escritor español Juan José Millás. Dicha relación, presupone, en primera instancia, un abordaje del origen y la evolución del concepto metaficción literaria con la finalidad de construir un utillaje terminológico que sirva de eje conceptual, para sustentar, en gran medida, el análisis de la novela. En segunda instancia, se exploran las características, temáticas y procedimientos metaficticiales presentes en la narrativa del autor, esto con el objetivo de fortalecer el último punto del presente trabajo, a saber: el análisis metaficcional de *El desorden de tu nombre*, una de las novelas más representativas tanto para la narrativa del autor español como para la tendencia metaficcional en la literatura española contemporánea.

En ese orden de ideas, la primera parte del presente trabajo se dedica a examinar los antecedentes, el origen, la evolución y el significado del concepto metaficción, al tiempo que, se precisan, basados en la teoría análisis pragmático del texto autorreferencial propuesta por Antonio Gil (1997), los procedimientos, las modalidades y las tipologías de las novelas metaficticiales.

La segunda parte de La metaficción en la novela *El desorden de tu nombre* (1996) explora la obra del escritor español Juan José Millás, autor de, por lo menos, una veintena de novelas que se destacan, entre otras cosas, por un intento explícito de trasgredir las convenciones narrativas de la época; cada una de sus novelas presupone una propuesta de renovación ligada tanto a la hibridación de géneros literarios como a procedimientos metaficticiales.

Por último, se realiza el análisis metaficcional de la novela *El desorden de tu nombre* (1996). Análisis que se sustenta tanto en el eje conceptual alrededor de la metaficción construido en la primera parte del presente trabajo como también con las características y temáticas fundamentales en la narrativa del autor español Juan José Millás. Presentando de esta manera, los procedimientos, las modalidades y las tipologías que convierten la novela en cuestión en un singular ejemplo de narración metaficcional.

Cabe advertir que el análisis propuesto es un intento que busca ampliar los horizontes de comprensión de obras y autores que, dado a los procedimientos utilizados en sus narraciones han ocasionado rupturas en los códigos formales del género novelístico. Razón por la cual, este trabajo pretende ser el punto de partida para ulteriores investigaciones que se interesen por tendencias actuales dentro de la historia de la novela.

PRIMERA PARTE

A PROPÓSITO DEL CONCEPTO METAFICCIÓN

-¿Quién eres tú?

*Esperó a que el eco de la voz se apagara,
se imaginó a sí mismo sobre su mesa de trabajo,
escribiendo la novela de su vida, y respondió:*

-Yo soy el que nos escribe, el que nos narra.

Juan José Millás: El Desorden de tu Nombre

1. TEORIA DE METAFICCIÓN

Dado que el presente trabajo se dedica al análisis meta-ficcional de la novela “El desorden de tu nombre” del escritor español Juan José Millas, será necesario examinar el origen y la evolución del concepto meta-ficción literaria con la finalidad de construir un utillaje terminológico que sirva de eje conceptual, para sustentar, en gran medida, el análisis de la novela. Cabe advertir que el conjunto de referencias conceptuales que se examinarán a continuación son de vital importancia para el presente trabajo, puesto que, dicho marco presupone el abordaje de los términos —y en esa medida— los conceptos y las definiciones que proyectarán claridad sobre la perspectiva histórico-teórico-crítica del concepto metafiction, además de evidenciar los aspectos, las características y los procedimientos propios del fenómeno.

1.1 PRECISIONES TERMINOLÓGICAS.

Antes de emprender el examen sobre el término metafiction desde instancias teóricas, críticas e históricas es debido precisar algunos aspectos un poco problemáticos que giran en torno a la conceptualización del fenómeno. El primero de ellos tiene que ver con el hecho de que, hasta ahora, para el fenómeno metafictional “no existe una definición unívoca de uso generalizado, y la noción según quien haga uso de ella, no siempre aparece dotada de la misma carga semántica” (Orejas, 2003, p. 22). Es decir, ante la carencia de una definición global de “metafiction”, los teóricos y críticos literarios se han aproximado al fenómeno utilizando nociones y definiciones parciales, que si bien son semejantes entre sí, conservan diferencias en puntos énfasis, implicaturas y características constituyentes.

Es la razón por la cual encontramos una variedad de términos polisémicos que gravitan en torno al fenómeno meta-ficcional tratando de definirlo; es el caso de conceptos tales como: la literatura del agotamiento propuesto por John O. Stark, la novela autoconsciente formulado por Robert Alter, la novela reflexiva de Michael Boyd, el relato especular de Lucien Dällenbach, literatura en segundo grado de Roland Barthes, y muchos otros, que, como se indicó anteriormente, se han aproximado al fenómeno con el propósito de definir su naturaleza.

Teniendo en cuenta la variedad de propuestas conceptuales, y la necesidad de evitar laxismos terminológicos se elige como columna vertebral del presente trabajo el concepto “metaficción”, tras considerarlo de uso más generalizado. Además de agrupar, en nuestra opinión, las características necesarias para sustentar el análisis subsiguiente. Sin embargo, es debido adjuntar que el concepto metaficción conserva actualmente una definición bastante amplia, puesto que no es de uso exclusivo de la crítica y teoría literaria.

Con la finalidad de perfilar adecuadamente el concepto de metaficción se recurre, en primera instancia, a su etimología. La palabra meta-ficción es un neologismo construido por la unión de la preposición griega “μετα” (meta) que significa: 'junto a', 'después de', 'entre', 'con' o 'acerca de'. Y "ficción" del latín “Fictio –ōnis” que hace referencia a: la acción o efecto de fingir // clase de obra literaria o cinematográfica, generalmente narrativa que trata de sucesos y personajes imaginarios //Obra o libro de ficción.¹ Teniendo en cuenta lo anterior podríamos concluir que la metaficción es el acto de transgredir los límites de la ficción.

¹ *Diccionario de la real academia de la lengua* (2014: II, 948).

Incluso, de manera preliminar podríamos adjuntar que el concepto “metaficción” es utilizado para referirse a obras artísticas que logran desdibujar las fronteras entre realidad y ficción, por medio de mecanismos que develan desde el interior de la obra su carácter de artificio. Como se explicitó anteriormente el concepto metaficción –gracias a la presencia de la ficción en diversos contextos– viene siendo utilizado en sentido amplio, es decir, se utiliza para designar el fenómeno metaficcional en diversas expresiones artísticas; reconociendo de esta manera la presencia del fenómeno de re-duplicación en diferentes escenarios. Escenarios que van desde el cine, la pintura, el teatro, hasta la música, y desde los cuales emergen conceptos tales como: metaficción cinematográfica, meta-teatro, meta-pintura, entre otros.

Sin embargo, es importante advertir que es en el ámbito literario donde surge y desde donde se relaciona inicialmente el concepto metaficción. El término se utiliza por primera vez dentro de la crítica literaria angloamericana, lo cual quiere decir que: el concepto nace dentro de una etimología que precisa su referencia al campo netamente narrativo, como bien lo apunto Gil Gonzales (2006): metaficción se origina desde “ la particular etimología del término original —Metafiction— referido en inglés con toda probabilidad, no tanto a la ficción en cuanto a tal, sino a la acepción del término que designa a la narrativa literaria en particular (fiction)” (p.12). Es decir, si bien es cierto que el término metaficción en sentido amplio obedece a una etimología de origen greco-latino, las precisiones al término desde la etimología inglesa son más acordes y precisas para realizar estudios literarios.

En vista de lo anterior, el presente trabajo utiliza el término metaficción tomando de la etimología inglesa como referente para realizar el presente análisis.

1.2 FORMACIÓN DEL CONCEPTO.

Como se indicó en páginas precedentes, el presente trabajo elige como columna vertebral el concepto de metaficción, tras considerarlo el de uso más generalizado para referirse al fenómeno de re-duplicación narrativa; además de agrupar en su definición los contenidos elementales para abordar el fenómeno y, en ese orden de ideas, realizar el análisis subsiguiente.

1.2.1 Antecedentes conceptuales.

“Púselo en forma de coloquio, por ahorrar lo que dijo Cipión, respondió Berganza, que suele alargar la escritura”.
Miguel de Cervantes: El casamiento engañoso

Es apenas lógico que los conceptos que emergen de la crítica literaria se presenten posteriores al fenómeno que designan, puesto que la creación del concepto responde, indudablemente, al discurrir del fenómeno a través de las obras literarias. Un discurrir que, poco a poco, va otorgando forma, devela características y ejecuta asociaciones que harán parte constitutiva del concepto que las designará. Este modo de devenir concepto trae consigo ciertas consecuencias que tienen que ver con el hecho de que las obras donde se generan las primeras partituras de lo que será el concepto distan temporalmente del mismo.

Lo anterior podría funcionar como introducción para referirse a la cantidad de conceptos creados por la crítica literaria, sin embargo, en este caso se ejecuta para referirnos al modo de origen del concepto metaficción y de sus antecedentes como fenómeno.

Pues, a pesar de que el concepto aparece en la crítica literaria angloamericana en 1970, la existencia del fenómeno metaficcional discurriendo en obras literarias se remonta al inicio de lo que conocemos como literatura. Por lo tanto, podemos encontrar en obras antiquísimas aspectos y características que hoy reconocemos como metaficcionales. Al respecto, Francisco Orejas (2003), hace referencia a las huellas de este fenómeno en la historia de la literatura:

La historia de la literatura ofrece abundantes ejemplos de lo que podríamos denominar metaficción (...) como es sabido, Homero, Ovidio, Apuleyo, Cervantes y Shakespeare, por citar sólo una serie de nombres incuestionables en la tradición literaria universal, se sirven de procedimientos que, en mayor medida, pueden considerarse metaficcionales, y ello en obras tan destacadas como *La Odisea*, *Las Metamorfosis*, *El asno de Oro*, *El Quijote* y *Hamlet*. (p.186)

En vista de lo expuesto por el autor podemos constatar que el fenómeno metaficcional no es nuevo, no se trata de una invención “post-moderna” como algunos presuponen. Debido a que, el fenómeno metaficcional ha estado presente en obras y autores que lograron romper las fronteras de la ficción desde el origen de la literatura.

Los ejemplos de Francisco Orejas también son importantes en términos de recurrencia y expansión del fenómeno, dado que, la utilización de procedimientos metaficcionales construyen las características del mismo. Es decir, la duplicación de la historia, la intromisión del autor, la adicción de relatos intercalados, y muchos otros procedimientos acabaron con el tiempo en convertirse en rasgos esenciales de la narrativa de metaficción.

En conclusión es debido señalar que el fenómeno metaficcional es una constante en la narrativa, y que su concepto desde su aparición en la crítica angloamericana en 1970 ha intentado rastrear ese discurrir entre las obras que se circunscriben en la historia de la literatura, al tiempo que se constituye como una propuesta interesante para analizar ciertas características de la literatura contemporánea.

1.2.2 Metaficción.

“Un libro que no encierra su contra libro es considerado incompleto”.

Jorge Luis Borges: *Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius*

El término metaficción utilizado para referirse a obras literarias con características especiales surge en el seno de la crítica literaria angloamericana. El escritor y crítico literario William Gass utilizó por primera vez este término para hacer referencia a un fenómeno antiquísimo que pasaba a jugar un papel protagónico en la literatura occidental. Su artículo *Philosophy and the Form of Fiction* (1970) publicado a principios de la década de los setenta pincela las primeras coordenadas del concepto, estudiando autores como John Barth y Jorge Luis Borges. No es de extrañar que el primer estudio sobre metaficción haga referencia directa al reconocido escritor argentino, pues, es bien sabido que en su obra abundan los juegos metafictivos. Cuentos como: *Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius* o el mismísimo *Pierre Menard, autor del Quijote* lo confirman.

Muy cercana a la publicación del artículo de William Gass se publica un trabajo llamado *Metafiction Again* (1970) escrito por Robert Scholes. Trabajo que expande los presupuestos anteriores al estudiar las relaciones existentes entre la novela de carácter experimental, la teoría y la crítica literaria.

En otras palabras, Scholes evidencia la incorporación de discursos netamente teóricos y críticos en la novela metaficcional, ejemplos de ello se encuentran en novelas que se autocritican, que se ponen en cuestión, que valoran sus propios procedimientos. Antonio Gil (2001) añade que Scholes compara este efecto de reduplicación con “la fábula por su regreso a la imaginación frente al realismo tradicional, y por compartir con la estructura de la fábula el hecho de que el narrador convierte la historia en objeto de comentario” (p. 44).

Luego de estos dos ensayos inaugurales para la tradición metaficcional angloamericana vendrán, en la siguiente década, importantes autores como: Linda Hucheton, Inger Christensen y Patricia Waugh. Autores que, además de correr las fronteras del concepto realizan una concreción de lo elaborado hasta ese momento alrededor del mismo.

Linda Hucheton tomará como principio los ensayos inaugurales para proponer sus teorías en torno al concepto de metaficción. El primer trabajo realizado por la autora lleva como título *Narrative narcissistic, the metafictional paradox* (1984), en este trabajo “Hucheton caracteriza la novela narcisista como aquella que antepone la imitación del proceso de su escritura sobre la mimesis del referente real en la ficción, comentando directa o indirectamente bien su identidad lingüística o bien el mundo ficcional narrado” (Gil, 2001, p.45). Se trata de una propuesta que pone en cuestión de marcada relevancia: una tendencia narcisista de los autores de ficción por observarse, por aparecer en el espejo, por construir una obra que los vincule a su literatura. Desde este trabajo evidenciamos la constante intersección y por ende, difuminación de las fronteras existente entre realidad y ficción, articulando así, una de las características fundamentales de las narraciones metafictivas.

Pero, *Narrative narcissistic, the metafictional paradox* sólo sería el primero de una serie de estudios realizados por la autora alrededor de la metaficción, trabajos como: *A poetics of postmodernism. History, theory, fiction* (1988) y *The politic of postmodernism* (1989) son investigaciones de papel trascendente en los avances teórico-críticos del concepto en cuestión. De dicho trabajos se deriva la filiación del concepto metaficción con la posmodernidad, al tiempo que se generan conceptos utilizados frecuentemente en análisis metaficcionales, entre ellos el más consolidado es metaficción historiográfica.

La metaficción historiográfica es un concepto que hace referencia a obras literarias en las que se establece una relación directa entre ficción e historia. Piénsese en una novela contemporánea como *Soldados de Salamina* (2001) del escritor español Javier Cercas.

Inger Christensen es otro de los escritores importantes en la historia del concepto de metaficción. Define el concepto como “la expresión de la experiencia creadora del novelista dentro de su propia ficción” (Como se cita en Gil, 2001, p.45). Como se logra inferir desde su definición, su trabajo no está orientado a fundamentar teóricamente el concepto, sino que busca evidenciarlo en autores circunscriptos a ciertas tendencias metaficcionales, Laurence Sterne y Vladimir Nabokov entre ellos.

En análoga dirección, Patricia Waugh se encargó de compilar los avances en cuanto al concepto *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction* (1984) es un trabajo que funciona como balance y crítica de un concepto que lograba agrupar las definiciones emergentes en dos décadas de trabajos en torno al concepto por parte de la crítica angloamericana, un esfuerzo por agrupar lo consolidado a propósito de la metaficción por la crítica inglesa.

Las anteriores son las teorías elementales que conformaron un corpus teórico-crítico en lo que se refiere específicamente al concepto metaficción dentro de la tradición angloamericana. No es de olvidar que, al tiempo en que cada una de estas teorías fueron publicadas, también emergieron en el panorama inglés conceptos alternos al aquí referenciado, conceptos que intentan definir el mismo fenómeno desde otra óptica, desde otros parámetros. Dichas propuestas son importantes en la medida en que logran alimentar las posibilidades de análisis de los textos emparentados con el fenómeno metaficcional. Con la finalidad de hacerlas parte del análisis que aquí se propone se mencionan: La novela autoconsciente de Robert Alter, la novela reflexiva de Michael Boy, literatura del agotamiento de Jhon O. Stark y aliteratura de Claude Mauriac, entre otras.

Por otro lado, es debido adjuntar que mientras la tradición angloamericana exploraba algunos aspectos y características de la novela metaficcional, los europeos también se habían detenido en el fenómeno, y establecieron un corpus importante, en la medida en que aportan otras nociones y nuevas maneras de definir la naturaleza del fenómeno. Al respecto de las dos corrientes Antonio Gil (2005) adjunta:

Parecen distinguirse dos tradiciones teórico-críticas: la más visible se refiere a la metaficción de carácter crítico, histórico, literario. La tradición europea tiene un aliento más teórico que la americana. Aquella hunde sus raíces <<analíticas del formalismo ruso>> y de la narrativa estructuralista francesa. (p. 8)

Tiene razón Antonio Gil al mencionar que la tradición europea conserva, en cuanto al fenómeno metaficcional, una perspectiva mucho más teórica que la tradición angloamericana, sus enfoques se centran en las estructuras subyacentes de la novela metafictiva más que en la perspectiva crítica del fenómeno metaficcional.

Dicha tradición tiene su génesis en Mijaíl Bajtín, es él quien marca las pautas iniciales de los conceptos que gravitan en torno al fenómeno en cuestión. Las incursiones al respecto tienen que ver con lo que denominó novela polifónica y novela humorística. Bajo estas dos estructuras el formalista ruso escribe las primeras líneas sobre lo que puede ser metaficción.

En esta primera etapa de la reflexión por parte de los europeos no encontramos textos que apunten directa y exclusivamente a las estructuras metafictionales. Sin embargo, sí se trabajan temáticas que implican y adelantan reflexiones al respecto. Temas de reflexión en las teorías de Bajtín como: la discusión sobre la disyuntiva entre la voz del autor y la voz del narrador, los distintos niveles o planos del lenguaje que se entrelazan en la obra (polifonía), y los géneros intercalados son, sin lugar a dudas, el germen que posibilita las reflexiones siguientes.

Siguiendo los presupuestos de Bajtín, la escena reflexiva en cuanto al fenómeno metafictional dentro de la tradición europea, será tomada por Roland Barthes, quien, desde la semiología y la lingüística generará reflexiones útiles para comprender el fenómeno en cuestión. Su primer escrito al respecto: *Literatura y metalenguaje*² establece una interesante comparación entre la literatura y la función meta-lingüística del lenguaje. Desde dicho paralelo advierte que “la literatura se puso a sentirse doble: a la vez objeto y mirada de ese objeto, palabra y palabra de esa palabra, literatura objeto y metaliteratura” (Barthes, 1983, p. 127). En sus trabajos posteriores se desarrollará tanto el concepto de metaliteratura como literatura en segundo grado. Ambos de gran importancia para comprender el fenómeno metafictional desde la perspectiva europea.

² Incluido en el volumen de artículos publicados bajo el rótulo de Ensayos Críticos (Essais critiques, Éditions du Seuil, París, 1964)

Después de Barthes, la escuela francesa será la encargada de continuar con la ampliación de las fronteras conceptuales para posibilitar nuevos análisis, autores como: Julia Kristeva, Jean Ricardou y Gérard Genette retoman los conceptos de su tradición, los potencializan y, por último presentan nuevas propuestas.

Julia Kristeva revisa y replantea conceptos claves para su tradición, sus trabajos tienen como punto de partida los presupuestos y análisis más representativos de Mijaíl Bajtín, y se centran en conceptos como el plurilingüismo, la metaliteratura y la intertextualidad.

En ese orden de ideas y conceptos, la literatura en segundo grado y la intertextualidad serán elevados a su máxima expresión por parte de un autor como Gérard Genette. Desde la publicación de su primer trabajo al respecto *Palimpsestos* (1989) marca derroteros interesantes en cuanto a las estructuras narratológicas dentro de la novela metaficcional. En sus estudios sobre la transtextualidad son muy trabajados conceptos como: intertextualidad, metadiegesis y la metalepsis, este último de gran trascendencia y reconocimiento. Al respecto Clemencia Ardila (2014) afirma: “Es quizá la propuesta de Gérard Genette acerca del relato metadieético y el fenómeno de la metalepsis (1989a y 2004) la de mayor impacto entre críticos y académicos estudiosos de la literatura metaficcional.” (p.33)

Muy cercano de lo propuesto por Genette aparece un nuevo concepto que, al igual que los anteriores, hizo carrera en cuanto a la definición del fenómeno metaficcional: “Mise en Abyrne” Este concepto surge a partir de los presupuestos de Jean Ricardou y luego será abordado, de manera precisa, por Lucien Dällenbach ¿En qué consiste o a qué hace referencia? Mise en Abyrne hace referencia a la obra que se relata al margen otra, una historia que se cuenta desde específicamente desde el filo de otra historia.

Mise en Abyme va a ser importante para alguien como Lucien Dällenbach de la misma manera en que es importante la teoría que propone dicha autora para un trabajo como el presente. El nombre de su teoría central es: *El relato especular* (1991). Una teoría que retoma la metáfora del espejo, y al mismo tiempo de su reflejo. Esa obra que refleja otra, pero que al mismo tiempo refleja quién la expone y de qué manera la expone. Lucien Dällenbach además de proponerla, la desarrolla, ejemplificando sus presupuestos con importantes novelistas de todos los tiempos.

Las teorías que se encargaron de definir los presupuestos conceptuales del fenómeno proceden básicamente de las dos tradiciones anteriormente descritas. Hacia finales de la década de los 80 dichas tradiciones empiezan a relacionar sus conceptos, a disolver sus fronteras. Al respecto de lo ocurrido es esta etapa histórica para la ampliación del concepto, Clemencia Ardila (2014) va a adjuntar que:

A partir de la década de los ochenta, las fronteras entre las dos escuelas antes referidas terminan por romperse y académicos y críticos de Estados Unidos, Inglaterra, Canadá, España, Francia, Alemania, Holanda, Brasil y Colombia, entre otros países, se inscribirán en una y en la otra indistintamente. Primarán entonces, más que un ámbito espacial, un criterio metodológico y los investigadores optarán, bien por seguir el derrotero de trabajos como el de Patricia Waugh y Linda Hucheton, bien por continuar por la vía propuesta por teóricos como Jean Ricardou, Lucien Dällenbach y Gérard Genette. (p.35)

La anterior descripción de la investigadora colombiana es exacta. Después de la década de los ochenta los estudios se plantean a partir de las teorías y definiciones elaboradas por los autores pertenecientes a las dos tradiciones antes mencionadas. Sin embargo, habría que sumar que en esta década aumentó considerablemente la publicación de obras literarias con características metaficcionales. Ante esa nueva proliferación de obras surgen, en la contemporaneidad, teóricos que se han encargado de darle continuidad al análisis, al tiempo que

exploran nuevas perspectivas desde criterios metodológicos distintos. Se destaca en ellas el objetivo de aportar una mirada diferente a propósito del fenómeno, como también, una curiosidad por enfrentar la metaficción desde diferentes disciplinas. Entre dichos trabajos se destaca los realizados por Domingo Ródenas, Antonio Gil Gonzales, Francisco G. Orejas, Patricia Cifre, entre otros:

Domingo Ródenas se interesa en el fenómeno metaficcional con la finalidad de otorgarle continuidad y desarrollo. En trabajos como: *Metaficción y autorreferencia en la novela española de vanguardia* (1997) y en *Los espejos del novelista* (1998) va esbozar un análisis que, además de interesante, propone una delimitación importante. Pues, él sustenta que el fenómeno metaficcional es independiente, estructurado bajo sus presupuestos, y no un síntoma de la posmodernidad. Su análisis se circunscribe bajo parámetros relacionados con la semiología comunicativa y la narratología.

También son importantes las propuestas y los análisis realizados por Antonio Gil Gonzales³, quien aborda la teoría de la metaficción utilizando como criterio de análisis la dimensión pragmática del texto. Sus publicaciones se adjuntan a la tradición europea del fenómeno, es decir, Gil se interesa por las estructuras novelescas, por las figuras que posibilitan el giro metaficcional. Además, nos ofrece análisis como el realizado a Gonzalo Torrente Ballester y Álvaro Cunqueiro, que logran verificar la posibilidad de utilizar criterios distintos para describir los procedimientos metaficcionales.

³ Antonio J. Gil Gonzales es uno de los teóricos más importantes en lo que respecta a metaficción en el ámbito hispanoamericano. Entre sus trabajos más representativos esta: *Teoría y práctica de la metaficción en la narrativa española contemporánea: a propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester* (1997) y la coordinación de la revista *Anthropos* en su número sobre: *Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas*.

Y por último, Francisco Orejas que será importante en la medida en que propone un estudio de la metaficción como tendencia literaria en España. *La metaficción en la novela española contemporánea* (2003), es un amplio y trascendental análisis que se nutre de las dos tradiciones mencionadas anteriormente para realizar un análisis objetivo sobre lo que él señala como tendencia y característica de la novela española contemporánea.

1.2.3 La metaficción en Colombia.

Como lo expresó Clemencia Ardila (2014) después de la década de los ochenta los estudios literarios que tienen como propósito estudiar el concepto metaficción se multiplicaron alrededor del mundo, como respuesta a dicha propagación aparecen en Colombia análisis y teorías que parten de los conceptos desarrollados por las tradiciones reconocidas para evidenciar las características posmodernas presentes en la literatura colombiana.

El concepto metaficción es introducido al país por los críticos y académicos Álvaro Pineda Botero y Jaime Alejandro Rodríguez, ambos describen dicho fenómeno como característica o síntoma de una posmodernidad que, indudablemente, empezaba a mostrar rasgos renovadores en la literatura colombiana. Álvaro Pineda Botero en *Del mito a la posmodernidad, la novela colombiana del siglo XX* (1990) inicia una serie de análisis que logran, *grosso modo*, relacionar conceptos como autoconciencia narrativa y mise in abyme con novelas colombianas de fin de siglo, *Cien años de soledad* (1967), *El álbum del sagrado corazón* (1978) y *El pez en el espejo* (1984) entre otras novelas son señaladas por el autor como novelas con características metaficcionales.

Del mismo modo, el profesor Jaime Alejandro Rodríguez de la Pontificia Universidad Javeriana, se interesa por el fenómeno metaficcional desde una perspectiva crítica y analítica. Su primer trabajo al respecto *Autoconciencia, posmodernidad y metaficción en la novela colombiana* (1995) agrupa la conceptualización clave dentro el fenómeno metaficcional, además de analizar las implicaturas que conlleva la relación de una literatura metaficcional con el concepto de realidad.

Ya no se trata de la posibilidad de re-presentar el mundo de la ficción, sino de representar el mundo como una ficción, de acercar esa nueva conciencia y esa nueva percepción del mundo, es decir, de hacer saber que lo que es real es una construcción del lenguaje, que la realidad no existe más que como simulacro, que todo es ficción (Rodríguez, 1995, p17)

Un poco más tarde publica su segundo trabajo al respecto *Posmodernidad, literatura y otras yerbas* (2000), donde continúa su reflexión sobre la posmodernidad a través de filósofos como Jean François Lyotard y Gianni Vattimo, al tiempo que logra emparentar dichas teorías con características estéticas de la novela contemporánea y, en esa medida, con procedimientos metaficcionales.

Después de ellos, será importante el trabajo realizado por Clemencia Ardila. *El segundo grado de la ficción: estudio sobre los procesos metaficcionales en la narrativa colombiana contemporánea* (Vallejo, Abad Faciolince y Jaramillo Agudelo) (2013), es un trabajo que logra dilucidar el fenómeno a partir de una perspectiva hermenéutica derivada de las teorías propuestas por el antropólogo francés Paul Ricoeur. Dicha teoría es desarrollada sobre autores importantes en la literatura Colombiana, autores que, al igual que los escritores ingleses y europeos, imprimen en sus textos procedimientos metaficcionales.

Igualmente interesante es el trabajo realizado por Jairo Restrepo desde la Pontificia Universidad Javeriana. En su trabajo el autor realiza una reflexión sobre la metaficción en la novela, reflexión que vincula un interesante discurrir sobre conceptos como posmodernidad, juego creativo, verosimilitud, presentación y representación literaria. Y al mismo tiempo ejemplifica, crítica y expone la pertinencia y amplitud de tales conceptos en la escritura de una novela plenamente metafictional. La novela lleva como título “Desencadenante de Sin límite” y otorga, una versión práctica y creativa del estudio al fenómeno metafictional.

Como se evidenció, el fenómeno metafictional ha sido muy trabajado en los últimos cuarenta y cinco años, gracias a la multiplicación de obras literarias que cuentan con características metafictionales, y los trabajos e investigaciones que se encargan de analizarlas, tenemos hoy un concepto consolidado y útil para estudiar algunas tendencias claves presentes en la narrativa contemporánea.

1.3 DEFINICIÓN DE METAFICCIÓN.

1.3.1 Definiciones para el concepto metaficción.

Con el objetivo de establecer una definición del término metaficción que contenga la amplitud y la pertinencia debida, teniendo en cuenta lo descrito en puntos anteriores, se anexan las conceptualizaciones más relevantes dentro de los estudios realizados por críticos, teóricos e investigadores pertenecientes a las distintas tradiciones que se han detenido a escudriñar los procedimientos, los modos, las tipologías, las características y los aspectos medulares del fenómeno en cuestión.

Autor	Concepto
Linda Hucheton	“‘Metafiction’, as it has now been named, is fiction about fiction, that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity” (1984: 1). “‘Metafiction’, como se denomina ahora, es una ficción sobre la ficción, es decir, la ficción que incluye dentro de sí misma un comentario sobre su propia narrativa o identidad lingüística” (1984:1).
Patricia Cifre Wibrow	“La obra metaficcional llama la atención del lector sobre los mecanismos de la narración y sobre las posibilidades e imposibilidades del propio discurso. Y esto, de la forma más explícita posible: a través de los comentarios referidos al propio discurso o al propio acto de composición de la obra, lo cual supone, en uno y otro caso, una ruptura de la ilusión mimética [...]” (2003:99).
Antonio Gil González	“Si todo relato supone una representación de un acto de lenguaje, la metaficción, como literatura en segundo grado, es la representación de esa representación en la narración” (2001: 348). “la metaficción es, de nuevo, la representación de esa representación de acto de lenguaje. La duplicación del proceso de la ficción (2001: 77)”.
Domingo Ródenas de Moya	“‘Metaficción’ designa así, no solo las narraciones imaginarias (la fiction en lengua inglesa) autorreflexivas, sino cualquier obra de arte verbal no meramente argumentativa que haga de sí misma, de sus procedimientos de construcción, lectura e interpretación, un objeto de referencia” (1998: 14).
Jesús Camarero	Metaliteratura: “[...] una literatura de la literatura, en la que el texto se refiere, además de otras cosas, al mismo texto, una literatura que se construye en el proceso mismo de la escritura y con los materiales de la propia escritura, un conjunto de maniobras metatextuales que quedan incorporadas al texto como un elemento más del sistema de delación programada de la obra literaria” (2004: 10).
Francisco Orejas	“Obras de ficción [...] que exploran los aspectos formales del texto mismo, cuestionan los códigos del realismo narrativo [...] y, al hacerlo, llaman la atención del lector sobre su carácter de obra ficticia, revelando las diversas estrategias de las que el autor se sirve en el proceso de creación literaria” (2003: 113).
Catalina Quesada Gómez	“Decimos de la metanovela que deja al descubierto la condición artificiosa de la novela, esto es, crea una ficción y a la vez da testimonio del proceso de creación de la ficción” (2009: 41).

1.3.2 Definición de metaficción

Fuente: Clemencia Ardila, 2014, p.81

Después de describir el origen y el desarrollo del concepto, se hace necesario establecer una definición que, de manera precisa focalice y direcciona el análisis metaficcional de la novela *El desorden de tu nombre* (1996) del escritor español Juan José Millás. Ante tal requerimiento, se explicita que el concepto metaficción en el presente trabajo se utiliza para *referenciar obras literarias que logran desdibujar las fronteras entre realidad y ficción, por medio de procedimientos que develan desde el interior de la obra su carácter de artificio*. Bajo esta definición se imbrican las modalidades metaficcionales, las tipologías y los procedimientos más utilizados por medios de los cuales se crear el fenómeno de reduplicación ficcional, al igual que se anexan otros aspectos que otorgan al fenómeno metaficcional un carácter conceptual que permite, entre otras cosas, el estudio de su presencia en obras literarias.

1.4 PROCEDIMIENTOS METAFICCIONALES.

El fenómeno metaficcional desde la perspectiva de análisis textual, distingue dos modalidades metaficcionales y, derivado de ellas, un conjunto de tipologías que responden en gran medida, al grado de manifestación de la instancia autoral dentro de la novela. Dichas maneras de acercarse al fenómeno develan ciertas características claves relacionadas con puntos de focalización y voz narrativa. Sin embargo, se hace necesario presentar fuera de esta perspectiva textual, los procedimientos más utilizados por los escritores para generar el efecto de reduplicación en la novela metaficcional, dichos procedimientos son: la ruptura de los códigos formales, la novela autogeneradora, los relatos intercalados, la acusada hiper-textualidad, entre otros.

1.4.1 La ruptura de los códigos formales.

Debido a su carácter experimental, la novela metaficcional está relacionada con el rompimiento de los códigos formales o tradicionales del género novelesco, su característica principal es, entre otras cosas, la transgresión. La creación de modos alternos de exponer y narrar historias, esa búsqueda incesante de ampliar y cruzar las fronteras de la ficción son las huellas imborrables de su carácter intransigente. Transgresión e intransigencia se unen en la novela metaficcional para otorgarle la ruptura y la innovación como rasgo definitorio. Dicha “ruptura puede llevarse a cabo por múltiples vías, quebrantando los límites entre ficción y realidad, creando un relato inconexo, vinculando historias sin vínculo alguno entre sí” (Orejas 2003, p. 133) entre otras formas de generar un efecto de reduplicación, y en ese sentido, de diferencia característico de las construcciones metaficcionales.

1.4.2 La novela autogeneradora.

Hace referencia a uno de los procedimientos más comunes en la literatura metaficcional, consiste en la novelización o ficcionalización del acto creativo, es decir, las novelas donde figuran personajes, con frecuencia escritores o periodistas que escriben o planean escribir una obra literaria; obra que será de relevancia dentro del relato o, en últimas, es la obra que el lector tiene en sus manos. Dicho procedimiento puede estar inscrito tanto en el plano del discurso, si se produce a la altura de los anunciados, o en el plano narrativo, si se trata de un personaje ficticio que escribe una novela. La novela autogeneradora suele estar vinculada a aspectos relacionados con autoconciencia narrativa o autorreflexibilidad. En cualquiera de los dos casos depende, como se evidenció en el apartado de tipologías textuales, del grado de cercanía que establezca el autor su obra.

1.4.3 Narración enmarcada y relatos intercalados.

Otro de los procedimientos comunes en la literatura metaficcional es el de la narración enmarcada y los relatos intercalados, consiste *grosso modo* en la presentación de dos planos narrativos dentro de la novela; un primer plano que funciona como marco o continente que, casi siempre tiene que ver con un personaje que narra o cuenta historias; y un segundo plano que referencia las historias que serán insertadas en el primer plano: narraciones, sueños, planes o imaginaciones que crea o en los que se apoya un personaje dentro de la narración. Al respecto de este procedimiento Francisco Orejas (2003) afirma que:

Se trata de un procedimiento (...) donde en un punto determinado de la historia narrada, el relato se interrumpe para reflejar, para pasar a ocuparse de una segunda, tercera, cuarta... historia, que puede mantener una relación directa con la historia principal o no. *Las mil y una noches* constituyen una sucesión de narraciones enmarcadas y en *El Quijote* existen relatos intercalados —así *El curioso impertinente*—. (P.129)

Dicho procedimiento está emparentado con aspectos metaficcionales tales como la autorreflexibilidad y la intertextualidad.

1.4.4 Acusada hiper-textualidad.

Los recursos hipertextuales son una serie de procedimientos que consisten en una acusada utilización de citas y contenidos pertenecientes a otros textos. Dichos procedimientos están presentes en textos que se estructuran de manera explícita a partir de otros, ya sea con el objetivo de establecer una relación literaria, realizar una crítica o para parodiar su contenido. Recuérdese el tono paródico de *El Quijote de la Mancha* en cuanto a las historias de caballería; otro ejemplo claro y por esa línea, sería el cuento *Pierre Menard autor del Quijote* escrito por Jorge Luis Borges; o también podríamos mencionar el controversial *Aleph engordado* de Pablo Katchadjian,

obra que no ha tenido una edición, curiosamente, por la característica que aquí resaltamos, la acusada hipertextualidad que sostiene con el venerado cuento de Borges. En fin, los recursos hipertextuales son comunes en la historia de la literatura y, hoy día lo son más gracias a una contemporaneidad que propone y exige relaciones de diversa índole. Considerando la amplitud de la definición de los recursos hipertextuales Francisco Orejas (2003) afirma que “La apelación a la teoría literaria, la conversión del texto narrativo en obra crítica, con carácter general o mediante la reflexión del propio relato son también (...), procedimientos de hipertextualidad o transtextualidad” (p.132). Abriendo así, un vínculo ya advertido con las relaciones intertextuales trabajadas por Gérard Genette y Tzvetan Todorov.

En cuanto al teórico Gérard Genette, los recursos hipertextuales están relacionados de entrada con sus teorías, siendo la categoría “hipertextual”, sin lugar a dudas, uno de los puntos más estudiados dentro de su teoría de la transtextualidad que se desarrolla en su trabajo *Palimpsestos* (1989). En pocas palabras, dicha teoría se encarga de categorizar el grado de abstracción, implicación y globalidad que se establece entre dos o más textos. Entre las categorías propuestas resaltan dos que están íntimamente relacionadas con los procedimientos metaficcionales; la primera es la metatextualidad que hace referencia a la relación de "comentario" que une un texto a otro del cual habla y al cual, incluso, puede llegar a no citar. De acuerdo con Genette, la relación que se establece por este tipo de discurso es crítica, y considera que la teoría y crítica literaria son el metatexto por excelencia. Sin embargo, dentro del fenómeno metafictional vemos como una obra literaria establece comentarios hacia otras obras, incluso, es común que se auto-comente que se critique a sí misma, transportando de esta manera, una categoría elemental de la crítica literaria a un universo narrativo.

La otra categoría emparentada con el fenómeno metaficcional dentro de la teoría de Gérard Genette es la hipertextualidad, en ella se hace referencia a la creación de un texto a partir de otro. El texto de origen se llama, dentro de esta teoría: hipotexto y, el texto que se deriva de él se llama hipertexto. El fenómeno hipertextual hace presencia cuando un texto B se deriva de un texto A, en el cual encuentra una inspiración o un punto de partida que luego le permita efectuar una transformación que, en gran medida, logre apartar la esencia del hipotexto y así, crear una obra de características y sentido propio. Creaciones como: el ya citado *Pierre Menard autor del Quijote* escrito por Jorge Luis Borges o *Bartleby y compañía* (2000) del escritor español Enrique Vila-Matas, son representaciones fehacientes de novelas creadas a partir de procedimiento hipertextuales.

Al respecto, también encontramos algunas categorías y distinciones que amplían el horizonte en cuanto a elementos intertextuales en teorías como la de Tzvetan Todorov y Lucien Dällenbach:

La distinción de Todorov, entre intertextualidad —tanto las relaciones intertextuales entre textos diferentes de un mismo autor como entre textos de autores diferentes— e intratextualidad —las relaciones “in praesentia” entre las distintas partes de un mismo texto— ; o, en la formalización de Lucien Dällenbach, que distingue entre tres modalidades diferentes: intertextualidad general —entre textos de autores distintos—, restringida —entre textos de un mismo autor—, y autárquica —de un texto consigo mismo (Gil, 2001, p33).

Cabe advertir que, tanto el procedimiento que hace referencia al texto marco y relatos intercalados como el procedimiento que remite a los recursos hipertextuales, comparten, en gran medida, la relación con aspectos intertextuales e hipertextuales.

1.5 MODALIDADES METAFICTIVAS.

La novela metaficcional se ha caracterizado por la marcada intencionalidad de ampliar las fronteras de la ficción, para lograr dicho cometido los autores han explorado diversos modos de presentar, y en esa medida, hacer discurrir la historia, lo narrado. Tratándose de procedimientos metaficcionales, dichos modos responden directamente a “la manifestación de la instancia autorial dentro de la novela” (Gil, 2001, p.64), es decir, el papel que juega el autor dentro de lo que cuenta. Son comunes a este tipo de novelas los autores que son personajes dentro de la narración, los personajes que son autores de novela dentro de la novela, los narradores que critican y comentan lo que narran, entre otros.

Ahora bien, bajo la perspectiva de análisis los críticos y teóricos emparentados con la corriente metaficcional coinciden en agrupar dichas modalidades bajo dos denominaciones que son similares en cuanto a lo que referencian, pero distintas en cuanto a términos usados para referenciarlas, por ejemplo: Linda Hucheton distingue entre narcisismo lingüístico y narcisismo diegético; para Gérard Genette será: metalepsis de autor y metalepsis de régimen fantástico; Para Domingo Ródenas y Francisco Orejas será: metaficción enunciativa y metaficción diegética; Para alguien como Antonio Gil será metadiscursividad y metanarratividad.

Con la finalidad de utilizar la terminología más clara y acorde para dar cuenta de las modalidades metafictivas optamos por las nociones propuestas Antonio Gil desde la teoría literaria y el análisis textual, llevada a cabo en su trabajo *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea* (2001). Como se explicitó anteriormente las modalidades metafictivas responden en gran medida a la manera como se manifiesta la instancia autorial

dentro de la obra ¿Quién narra? ¿Cómo lo narra? ¿Desde dónde lo narra? Son preguntas claves para entender las variantes entre la metaficción discursiva y la metaficción narrativa.

1.5.1 Metadiscursividad.

Se trata de una modalidad que permite libertades procedimentales asombrosas dentro de la novela. Se denomina metaficción discursiva porque el efecto de re-duplicación se da en el orden del discurso, fuera del universo diegético del texto, justamente en el eje externo de la comunicación literaria. En ella son importantes cada enunciado incorporado por la voz narrativa, una voz que está íntimamente relacionada con la del autor, como bien afirma Antonio Gil (2005):

Quando la voz narrativa induce el efecto de su identificación con la del autor, que de este modo queda inscrito como figura textual, independiente del grado de distanciamiento irónico o identificación autobiográfica, etc. que desee postular, en tanto que tal imagen ficcionalizada de sí mismo (p.16).

Lo cual quiere decir que, en esta modalidad metaficcional, quien narra es el autor, y aquello que narra está controlado explícitamente por él, desde los personajes y las situaciones hasta las intromisiones permanentes que evidencian sus puntos de vista, sus reflexiones, sus pensamientos y sus estados de ánimo. Al respecto de esa libertad procedimental en la modalidad metadiscursiva que Francisco Orejas (2003) denomina enunciativa, adjunta que:

El autor puede tomar el control de la narración, al margen del universo espacial y temporal en el que se desarrolla la historia básica que se está contando, para ironizar, parodiar o mixtificar textos anteriores, mixturados con el propio; dialogar con los personajes, introducir digresiones de variado registro acerca de su estado de ánimo o de las circunstancias que ocurren en el momento de toda creación, incluir reflexiones teóricas, estéticas, sociales o políticas y un largo etcétera. (p.120)

Es importante tener en cuenta que los procedimientos suscritos a esta modalidad, trasgreden el efecto de realidad. Es decir, el lector se entera de entrada que alguien (autor-narrador) está relatando la historia, alguien la está creando y la cuenta a su manera, rompiendo así el efecto de ficcionalidad. Lo que se narra es una ficción que se presenta como tal, sin encubrimientos. Es de intuirse que esta modalidad está relacionada “con los semas de auto-referencialidad (...) la contigüidad con el discurso teórico-crítico, ensayístico, autobiográfico, la referencialidad” (Gil, 2005, p.16).

1.5.2 Metanarratividad.

La modalidad metanarrativa es aquella que desarrolla su efecto auto-generator al interior del universo diegético del texto, en el eje interno de la comunicación literaria. Es decir, desde la historia que se cuenta se escribe una novela que, en últimas, es la que el lector tiene en sus manos. En ella el autor no se representa directamente, sino que se enmascara en un personaje que, casi siempre, es escritor. A propósito Antonio Gil (2005) explica que en esta modalidad:

La materia narrada pasa a formar parte, complementaria del acto de su enunciación, en el sentido de que será desde el universo narrativo —el mundo de los personajes y las acciones de la historia, y no desde el simulacro del discurso autorial— desde el que se proyectará la ilusión autogeneradora (p.17).

A diferencia de la modalidad anterior, la modalidad narrativa conserva la ilusión ficcional y una tendencia a la continuidad de la historia.

1.6 TIPOLOGÍAS METAFICCIONALES.

Como en las modalidades metaficcionales, las tipologías responde a la manifestación de la voz autorial dentro de la obra, con la diferencia que, en las tipologías se enfatiza sobre el grado de dicha manifestación y la focalización de la misma dentro de la novela. Siguiendo con la perspectiva de análisis textual propuesta por Antonio Gil (2001) en relación con los niveles narrativos de Gérard Genette, se distinguen seis tipos de novela metaficcional.

1.6.1 Metadiscursividad extradieética.

Hace referencia a las obras metaficcionales donde el narrador ostenta la posición de omnisciencia, es, simple y llanamente “el dueño absoluto del relato, en el que se entromete como comentarista” Este tipo de novelas metaficcionales se caracteriza por contener variedad de intromisiones autorales. El narrador-autor suspende repetidamente la narración para incorporar opiniones sobre la novela y sus avatares, sobre la creación literaria, pero también sobre estética, política, o, en muchos casos, sobre su estado de ánimo.

1.6.2 Metadiscursividad diegética.

Este tipo de novela metaficcional tiene que ver con la funcionalización del autor, cuando el autor se convierte en una figura textual. “La imagen autorial que el texto reconstruye es, igualmente, la del autor del discurso, pero a diferencia del tipo anterior, el narrador pertenece como un personaje más al universo de la narración que él mismo está creando. Suele estar emparentada con la denominada metaficción historiográfica, la biografía novelada o la autobiografía.

1.6.3 Metadiscursividad hipodiegética.

Hace referencia al tipo de novelas donde “la voz autorial acude a un personaje que represente el acto narrativo en el nivel metadieético. Pero la referencialidad de su relato debe seguir representando la de la comunicación literaria. Es decir, el autor se posa sobre un personaje que, casi siempre es escritor, y le ordena y le comenta.

1.6.4 Metanarratividad extradiegética.

Es el tipo de novela donde el narrador omnisciente es también personaje dentro de la novela. Al contrario de lo que acontece en la metadiscursividad extradiegética, en este tipo de novela el efecto auto-generator se presenta dentro del universo diegético, el narrador hace parte del mundo de la ficción. Por lo tanto el narrador-personaje no está directamente identificado como el autor de la novela. Esta tipología se caracteriza por no romper el pacto ficcional, es decir, ya no se trata de un narrador–autor que interviene la historia, se trata de un narrador-personaje que además de contarnos la historia está dentro de ella.

1.6.5 Metanarratividad diegética.

Hace referencia al tipo de novelas metaficcionales donde el narrador es un personaje que está escribiendo una novela. En ella lo más importante es la narración que se escribe dentro de la novela, y que de alguna manera la encierra. Se caracterizan por lograr una circularidad narrativa, la novela que escribe el personaje es, en últimas, la que el lector tiene en sus manos, y dicha salvedad sólo es revelada en los capítulos finales de la novela.

1.6.6 Metanarratividad hipodiegtica.

Es el tipo de novela metaficcional más compleja, puesto que en ella se interrelacionan el universo diegtico con algunas posiciones discursivas. El efecto de re-duplicación se establece desde el universo diegtico, el narrador es un personaje que escribe una historia que tiene que ver con lo que acontece a su alrededor. “La representación más gráfica de esta clase de metanovela, es que los personajes perciben que están siendo narrados por algún autor que desconocen, y en cuyas manos son meros juguetes en el juego de la ficción”. (Gil, 1997, p.77).

1.7 LA METAFICCIÓN Y EL PAPEL DEL LECTOR.

Como lo hemos repetido, la novela metaficcional en su carácter transgresor logra desdibujar las fronteras entre realidad y ficción, por medio de mecanismos que develan desde el interior de la obra su carácter de artificio. Dicha transgresión, también rompe los contratos de lectura e interpretación tradicionales, es decir, la novela metaficcional al ser un tipo de novela diferente exige una lectura correlativa y complementaria de sus características especiales.

Precisamente a esto se referiría Antonio Gil (2001) cuando afirma que “dentro del plano del relato, la metaficción opera como un procedimiento transgresor de las convenciones narrativas, con el procedimiento de airearlas como tales convenciones” (p.81). Es decir, que al revelar lo convencionalmente acordado de manera explícita la novela metaficcional derrumba los códigos preestablecidos.

Otro tanto, al respecto adjunta Francisco Orejas (2003) quien, de manera clara da cuenta del fenómeno ocurrido alrededor del proceso de lectura en cuanto a la novela metaficcional:

Ante el texto metafictivo, las reglas que rigen la relación formativa entre autor, texto y lector en las obras de ficción saltan por los aires, dado que se trata de leer un texto de ficción, pero sin olvidar que su ficcionalidad, sobre la que el lector es alertado; (...) pone en cuestión el <<contrato de lectura>> que vincula al autor y lector de la narración tradicional, y ello porque las relaciones contratextuales varían, dado que el autor, el narrador o, incluso, alguno de los personajes advierte del incumplimiento de sus obligaciones, desvela su superchería (p.147)

Ciertamente, la novela metaficcional al exhibir abiertamente su carácter de artificio —por medio de procedimientos que van desde la inmersión del autor dentro de la obras hasta el tipo de narraciones que cuentan el origen y desarrollo de sí mismas, incluso, novelas donde los personajes son conscientes de que son personajes de ficción— difuminan las fronteras entre realidad y ficción, provocando así una desnaturalización del relato. En otros términos, en la novela metaficcional la suspensión de la realidad en pos del acceso al universo ficcional es invalidada, puesto que, este tipo de novela reconoce y presenta su carácter ficcional; ya sea sobre el plano enunciativo o sobre el plano diegético. La novela metaficcional se sabe novela, se concibe como tal, y en últimas, sin pretender exagerar se muestra como “una poética de la ficción realizada en y sobre sí misma” (Gil, 2001, p.84).

Ahora bien, el papel del lector en este tipo de novela conlleva una responsabilidad acentuada, puesto que, al invalidar el contrato de ficcionalidad la novela metaficcional exige una lectura mucho más atenta. La metaficción solicita un lector perspicaz y atento ante los grados de ficcionalidad y verosimilitud a los que se expone. Es por ello que Francisco Orejas (2003) precisa que el lector de una obra metaficcional no debe ser un lector convencional, no avisado, sino que debe ser un lector agudo, dotado de competencias de lectura que le permitan interpretar un tipo de novela que engaña desenmascarándose, que se finge novela, que se oculta bajo su exposición.

SEGUNDA PARTE

A PROPÓSITO DE JUAN JOSÉ MILLÁS GARCÍA

2. A PROPÓSITO DE JUAN JOSÉ MILLÁS

Luego de establecer el eje conceptual que sustenta, en gran medida, el análisis de la novela *El desorden de tu nombre* (1996) del escritor español Juan José Millás, el presente trabajo explora las características y temáticas fundamentales en la narrativa del autor. Esto, con el objetivo de fortalecer el análisis, al relacionar la presente con otras de las novelas del escritor; reconociendo así, la novela en cuestión como parte de una obra, o si se quiere, de un proyecto narrativo que la contiene. Además de evidenciar, basados en su producción novelesca, la relación existente entre la narrativa de Juan José Millás y el concepto metaficción.

2.1 JUAN JOSÉ MILLÁS Y SU OBRA.

2.1.1 Primeros años

Juan José Millás nace en Valencia (España) el 31 de enero del 1946, en el seno de una numerosa familia de clase media. Su infancia coincide con los primeros años del régimen del general Franco, por lo tanto, él y su familia padecieron las adversidades —la falta de oportunidades, el aislamiento económico y el empobrecimiento— que atravesaba la España de posguerra. El hambre y las necesidades los obligan, al igual que muchas otras familias, a abandonar Valencia y dirigirse a la capital (Madrid) en busca de nuevas oportunidades. Dicha mudanza significó una fractura importante tanto para Juan José como para su familia. El miedo, la incertidumbre, la pobreza y la estrechez de aquellos días serán narrados directa e indirectamente por el autor, en muchas de sus creaciones novelescas.⁴

⁴ Las temáticas de su primera etapa como novelista giran en torno a la situación deplorable que soportaron los españoles bajo el régimen franquista. Novelas como *Cerberos son las sombras* (1975), *Visión del ahogado* (1977), *El jardín vacío* (1981), y *Letra muerta* (1983) refractan, desde la cotidianidad, las sombras del régimen y el periodo de transición.

Al llegar a Madrid rentaron una vieja casa en un barrio humilde, ubicado en la zona periférica de la ciudad, desde allí la familia comenzaría una nueva vida que, según Juan José Millás, no se parecía un poco a la cómoda estancia familiar en Valencia. “Todo cambio: en Valencia había sol, había playa y una situación familiar muy cómoda; el viaje a Madrid supuso enfrentarme al frío, yo no conocía esa experiencia, por ejemplo” (Millas, 2007, Diario estrella digital).

Acostumbrado a su nuevo entorno social, Juan José Millás ingresa al colegio religioso El Claret, donde inicia su etapa educativa. Hoy día, el autor revela cierto inconformismo con respecto a las técnicas de enseñanza de dicho colegio, pero admite haber sido un mal estudiante, aunque siempre mantuvo cierta curiosidad hacia todas las cosas, como una especie de deseo por saberlo todo.

No era un niño inteligente, no al menos desde los parámetros desde los que se mide la inteligencia. Los estudios me costaban muchísimo. No entendía nada. En cierto modo madurar consiste en hacer como que entiendes. Cuando descubrí esto, mejoró mi rendimiento escolar. Pero, insisto, tuve graves dificultades de aprendizaje. Sin embargo era muy curioso. (Millás, 2006, Periódico El País).

En dicho colegio desarrollo la afición por el mundo de las letras, después de haberlas descubierto bajo el influjo de las inagotables búsquedas en la enciclopedia de su padre; objeto y mundo que, como se refracta en muchas de sus obras, significó el descubrimiento de una realidad figurativa, por escrito. Realidad que, sin lugar a dudas, incremento la curiosidad por la lectura y la escritura en sus primeros años de colegio, y que determinó las primeras visitas del autor a las bibliotecas públicas.

Al finalizar el colegio Juan José es matriculado en el IES Ramiro de Maeztu para cursar sus estudios preuniversitarios. Es allí donde conoce maestros excepcionales que motivaron, en gran medida, sus inclinaciones literarias.

El curso preuniversitario, que realiza en el Instituto Ramiro de Maeztu, será crucial para su biografía. Coincide allí con tres profesores, Magariños, García Moreno y Emilio Miró, de cuyo rigor científico y calidad humana se beneficiará grandemente. De Magariños recoge la afición por los clásicos y la obsesión por la búsqueda de la palabra exacta. Con Rafael García Moreno sistematiza sus lecturas filosóficas: Gorgias, Platón y Spinoza entrarán a formar parte de sus referentes culturales. De Emilio Miró recogerá el interés por la historia literaria y el análisis de los textos. (Bértolo, 1983, p. 198).

Después de culminar el preuniversitario Juan José Millás asume lo que conocemos como la vida adulta. Las necesidades de su amplio grupo familiar lo llevan a trabajar en una caja de ahorros, al tiempo que, sin dejar de lado el panorama literario, estudia Filosofía y Letras en la Universidad Complutense de Madrid; carrera que abandona cursados pocos semestres, con el objetivo de ganar tiempo para dedicarse a escribir.

2.1.2 Juan José Millás y su obra novelística.

La entrada al mundo editorial de Juan José Millás fue, sin lugar a dudas, por la puerta grande. Su primera novela *Cerberos son las sombras* (1975) ganó el Premio Sesámo, lo cual le brindó cierto reconocimiento por parte de la crítica literaria. Gremio que alertó a los lectores sobre la presencia de una nueva y singular voz narrativa en el panorama de las letras españolas. Gracias a la fecha de esta primera publicación, el modo en que está narrada y los temas que son protagonista en ella, Juan José Millás ha sido, desde entonces, relacionado con los escritores pertenecientes a la generación del 68, como bien lo apunta Sel Gie Koh (2011):

Según la crítica más extendida, hay un acuerdo general en situar la obra de Juan José Millás como perteneciente a la generación del 68. El nombre de esa generación de escritores provino de la conmemoración de la revolución gestada en las universidades y calles francesas en mayo de 1968. Políticamente, el surgimiento se produce en el ocaso del régimen de Franco, y culturalmente coincide con el agotamiento del género llamado experimentalismo. A este grupo de escritores se les puede adjudicar caracteres propios tales como búsquedas literarias realizadas con incipiente libertad y una amplia diversidad en los estilos. (p.6).

Tras la publicación de la *opera prima* fueron editadas en tiempos muy cercanos entre si *La visión del ahogado* (1977), *El jardín vacío* (1981), *Papel mojado* (1983) y *Letra muerta* (1984). Novelas que confirman a Juan José Millás como un novelista dotado de una sensibilidad social y un estilo narrativo propio. En cuanto a las temáticas de estas primeras publicaciones se resaltan: la creación de atmosferas oscuras y marginales —Novelas donde el hambre, la muerte, el frío, la incertidumbre y las necesidades encierran a los personajes en situaciones de complejidades mayúsculas; en cada página de estas novelas los personajes se hunden en existencias precarias y deplorables— que buscan refractar la España de posguerra. También, estas primeras publicaciones, se caracterizan por el intento por parte del autor de renovar los códigos establecidos al momento de narrar, pues en cada una de estas obras se perciben innovaciones que apuntan tanto al carácter estructural de las novelas como a su temporalidad. Al respecto, Luigi Contadini (2013) afirma que:

Estas novelas representan, pues, “el otro lado de la Transición”, parafraseando una expresión tan apreciada por el autor. El extravío de las identidades, la imposibilidad de reconocerse en lo que ha ocurrido, la dificultad de comunicar y la presencia de espacios angostos y de vacíos ahogantes son los rasgos más significativos de estos textos, verificables en específico en el plano narratológico en el que el aspecto de la temporalidad y la enunciación se convierten en elementos preponderantes. (p.3)

Después de la etapa iniciática, donde la narración y la reflexión se entrelazan para presentar las características individuales y sociales de un país agotado, se abre un nuevo paréntesis que encierra una visión renovada de la narrativa de Juan José Millás, paréntesis al que él mismo llamó posterior a su primera publicación en una edición conjunta *La trilogía de la soledad* (1996). Dicha trilogía está compuesta por *El desorden de tu nombre* (1987), *La soledad era esto* (1990) ganadora del prestigioso Premio Nadal, y por último, *Volver a casa* (1990). Trio de novelas donde la búsqueda de la identidad, la intimidad y la soledad adquieren relevancias capitales. Sin olvidar, la relación existente y acentuada de estas tres novelas con técnicas metaficcionales, como bien lo apuntó Francisco Orejas (2003):

Juan José Millás mantendrá el juego metaficcional en las cinco obras narrativas de relativa extensión que ha publicado con posteridad al *Desorden de tu nombre (...)*, lo que autoriza a considerar a este autor, con Torrente Ballester, Juan y Luis Goytisolo, como uno de los narradores españoles contemporáneos que más interés han prestado a la reflexión sobre la literatura desde el interior de su propia obra literaria y a los procedimientos metaficcionales como mecanismos para la superación del corsé impuesto por el realismo tradicional y la técnica novelesca sin incurrir en los excesos del experimentalismo a ultranza. (p.435)

La Trilogía de la soledad convirtió a Juan José Millás en un escritor más leído, es decir, dicha trilogía aumentó su fama y reconocimiento, hasta tal punto, que sus novelas empezaron a traducirse en otros idiomas. Sin embargo, sólo se trata de otra de las diferentes etapas de este prolífico escritor que, desde su primera novela no ha parado de escribir, y en esa medida, de publicar. La siguiente etapa se reconoce por sus cercanías a mundos ficticios y eventos sumamente fantásticos. Sel Gie Koh (2011) la llamó etapa fantástica y está compuesta por tres novelas que son: *Tonto, muerto, bastado e invisible* (1995), *El orden alfabético* (1998) y *No mires debajo de la cama* (1999). Novelas donde la imaginación, los sueños, y ciertos momentos de delirio se hacen protagonistas.

Luego, a principios del presente milenio, se inaugura una etapa narrativa en la obra del escritor Juan José Millás, etapa en la que todas sus temáticas y modelos anteriores se relacionan e interactúan en cada novela; es así como: la sensibilidad social, la identidad, la soledad y las circunstancias de carácter fantástico se convierten en fichas claves de sus juegos narrativos. Dicha etapa se caracteriza por la consolidación de una prosa sencilla y, por un tono más personal, justamente en la frontera con lo biográfico. La primera novela de este último segmento lleva como título *Dos mujeres en Praga*, publicada en 1999 y ganadora del Premio Primavera (2002). Siete años después se publica *Laura y Julio* (2006) seguida de *El mundo* (2007), novela autobiográfica que se hace merecedora del Premio Nacional de Narrativa, el Premio Planeta y, como si fuera poco, el Premio Qué Leer por parte de los lectores. Galardones que, además de aumentar su reconocimiento internacional, consolidan a Juan José Millás como uno de los más destacados escritores españoles contemporáneos.

Entre esta etapa que, por cierto, aún está por cerrarse, se ubican sus últimas publicaciones: *Lo que sé de los hombrecillos* (2010), *La mujer loca* (2014) y *Desde la sombra* (2016); novelas que regresan al periodo fantástico. En ellas, la incorporación de elementos irreales o imaginarios, la obsesión por el lenguaje y los procedimientos de carácter metaficcional presentan esquizoides y divertidas historias, en las que Juan José Millás nos enseña, una vez más, que las fronteras entre realidad y ficción no existen.

2.1.3 Juan José Millás y el género del cuento

Además de consolidarse como uno de los novelistas españoles más importantes de la época, Juan José Millás es también un reconocido cuentista; desde sus inicios como escritor cultivó el género del cuento y publicó recordadas colecciones. Sus relatos, al igual que sus novelas, están emparentados con temáticas diversas, resaltando entre ellas: la identidad, el amor y la muerte, sin dejar de lado la intención del autor por recrear espacios cotidianos donde la fantasía y la irrealidad son posibles. En cuanto a su estilo como cuentista se destaca: la sencillez de su prosa, y el uso de procedimientos metaficticiales.

Su primera publicación en este género fue *Primavera de luto* (1989) un compendio de veintitrés cuentos en los que la precariedad de la existencia y el ámbito cotidiano se entremezclan con hechos que giran en torno a la ocurrencia y la fantasía. Cinco años después de ese primer volumen se edita *Ella imagina* (1994); una colección de relatos, encabezados por un monólogo que da título al libro. Dicho monólogo fue representado por la actriz Magüi Mira en algunos teatros españoles. Sin embargo, lo más llamativo de esta segunda colección de relatos es la presencia de un proteico personaje llamado Vicente Holgado; personaje singular, pues afronta una debilidad identitaria que le exige un modo de vida distinto. Además de estar dentro de este conjunto de relatos el famoso Vicente Holgado aparece en varias de las novelas del autor. Al respecto de este personaje Juan José Millás (1994) afirma:

Ella imagina está recorrida por un hilo llamado Vicente Holgado. Es un sujeto algo obsesivo que se me apareció en un cuento de armarios titulado *Trastornos de carácter*, hace ya algunos años, y desde entonces se cuela en casi todo lo que escribo. Se trata de un tipo neutro, y poseedor de una naturaleza inestable, ya que unas veces está casado y otras viudo, aunque lo normal es que permanezca soltero. (p.6)

Después de *Ella imagina* (1994), coincidiendo con su éxito como novelista, y con la incursión en el ámbito periodístico Juan José Millás publica *Articuentos completos* (2001). Una colección de relatos producto de una innovadora hibridación entre el artículo periodístico y el cuento. Una especie de conjunción entre los temas y las problemáticas sociales actuales con las formas y las técnicas netamente narrativas. En términos generales, los críticos han optado por reconocer en el articuento un género literario alterno. El articuento se caracteriza por ser corto, estéticamente bien constituido y contener una dosis de crítica social envuelta en cinismo e ironía. El autor denominó a este tipo de relatos como: “crónicas de surrealismo cotidiano dosificadas en perlas” (Millás, 2001, p7). Al respecto de dicho subgénero literario, Zsuzsanna Csikós (2015) asevera:

Las narraciones breves de Juan José Millás publicadas en el volumen *Articuentos completos* (2011) se consideran atípicas, no sólo por su género mezclado o híbrido, sino por sus enfoques no habituales, puesto que ofrecen una ruptura con el modo tradicional de ver la realidad y descubrir otras dimensiones de la existencia humana. Los articuentos del autor español relatan cosas simples, cotidianas, en pocas palabras. Al mismo tiempo, a pesar de esta aparente sinceridad, los relatos, debido tanto a la gran variedad de referencias intertextuales, elementos fantásticos y una buena porción de humor e ironía incluidos en ellos, como a las múltiples formas y posturas insólitas aplicadas por parte del autor, son capaces de reflejar el complicado proceso de la existencia cotidiana del ser humano y demostrar la complejidad de su conciencia. (p.9)

Sin lugar a dudas, los articuentos son capsulas de conciencia social creadas por la maestría de un escritor consagrado que, además de ser un lúcido narrador entre géneros clásicos —la novela, el ensayo, el artículo y el cuento— inventa nuevas formas de acercarse y plasmar una realidad que le concierne, y que nos concierne.

Luego del irremediable éxito de los articulentos se publican otras dos colecciones de cuento: *Cuentos de adúlteros desorientados* (2003) y *Los objetos nos llaman* (2008). Colecciones donde el humor y la ironía se fusionan para contarnos, de una manera simple y divertida aquello que somos.

2.1.4 Juan José Millás y el periodismo.

A principios de la década de los 90 Juan José Millás publica sus primeros artículos en varios periódicos españoles. Artículos que, como sus novelas y sus cuentos, ofrecen una mirada distinta sobre la actualidad del país y el mundo. En sus artículos se destacan, tanto una sensibilidad social como una mordaz crítica política. Su narrativa de corte periodístico está recogida en: *Algo que te concierne* (1995), *Cuerpo y prótesis* (2001), *Hay algo que no es como me dicen* (2004), entre otras publicaciones. Igual que acontece en los géneros anteriormente descrito, en el género periodístico Juan José Millás cuenta con un admirable reconocimiento por parte de los lectores y los críticos del gremio. Su labor periodística ha sido reconocida, entre otros premios con el *Premio Mariano de Cavia* (1999), el *Premio Miguel Delibes de Periodismo* (2002), el *Premio Francisco Cerecero* (2005), y el prestigioso *Premio Don Quijote* (2009).

Actualmente sus artículos son publicados por el diario El País, además de ser, hace algunos años, locutor de algunos programas radiales para la reconocida cadena SER.

2.2. TEMÁTICAS RECURRENTE EN LAS NOVELAS DE JUAN JOSÉ MILLÁS.

La narrativa de Juan José Millás está cruzada por un conjunto de ejes temáticos que son, en gran medida, protagonistas en cada una de sus novelas. Ejes que, además de responder a los intereses e inclinaciones del autor, caracterizan los rasgos fundamentales de su singular propuesta narrativa. En ese orden de ideas, cabe advertir que: la identidad, “la fragilidad de la frontera que delimita varios conceptos antagónicos” (Gie, 2011, p.11) y la utilización de técnicas metaficcionales son los rasgos fundamentales o, las temáticas constantes en la obra del reconocido autor español.

2.2.1 La identidad.

-¿Crees que saben quiénes son los que en estos momentos recorren las calles para ir a trabajar? ¿Crees, de verdad, que cada uno sabe mucho más de sí mismo que lo que figura en el carnet de conducir?

Juan José Millás: (Volver a casa)

Sin lugar a dudas, la identidad es uno de los temas más importantes en la obra del escritor Juan José Millás, en cada una de sus novelas los personajes se están preguntando por aquello que eran, que son y que deberían ser; por las características o rasgos que los constituyen y los hace ser diferentes a los demás. Todos ellos buscan incansablemente una identidad que les permita acceder al mundo con la garantía de ser ellos mismos y no otros, o, por el contrario, de ser otros para dejar de ser ellos mismos. A propósito de este tema protagónico en su propuesta narrativa Juan José Millás (2010) afirma que:

Forma parte de estas cosas misteriosas de la vida por las cuales uno llega al mundo con un par de obsesiones fundamentales y un conjunto de obsesiones periféricas. A mí me ha tocado como problema fundamental el de la identidad y creo que tiene que ver con esa preocupación que mantengo en toda mi obra por distinguir entre la apariencia y la realidad de las cosas. Es verdad que la apariencia no es la realidad, que lo real siempre es más inaccesible, está un poco más allá. Con la identidad pasa lo mismo: aquello que uno cree que es resulta que es algo muy frágil, muy quebradizo y la verdadera identidad hay que buscarla en otro sitio. (p.2)

Es decir, que más que una temática que cruza todas sus novelas se trata de una obsesión personal que se encarna en su obra. Una obsesión por encontrar lo verdadero; un impulso por encontrar el centro de la cebolla, aquello que se esconde bajo las capas aparentes de lo que somos. En las novelas de Juan José la identidad como concepto siempre está presente, aunque de maneras distintas. Son comunes las transformaciones de los personajes, las usurpaciones de identidades, las voluntades de ser otro, la simulación de la otredad, la confusión y el cambio de identidades en la relación entre padres e hijos, la división de identidades dentro de un personaje, y el intento incesante por hallar o ignorar dentro de las apariencias lo verdadero.

En cuanto a esta temática los ejemplos son incontables dentro de su obra: En *El orden Alfabético* (2010) un niño empieza una transformación que tiene que ver con los primeros rasgos de su adolescencia, etapa de la vida que siempre trae consigo una serie de cambios, sobre todo, en torno al desarrollo de la identidad. “Mi madre afirmaba que me hacía mayor, que crecía después de las enfermedades. Pero era más: creo que me convertía en otro” (Millas, 1998, p 44). Otro tanto ocurre en *La soledad era esto* (1990). Es esta novela Juan José Millás nos presenta la transformación de Elena, quien después de la muerte de su madre comienza a direccionar su vida, a buscarse. “Nunca terminamos de hacernos; estos días tengo la impresión de estar frente a mí como un escultor frente a una roca de la que ha de eliminar todo cuanto no es sustancial. (Millas, 1990, p.263).

En la misma dirección de las transformaciones abundan los intercambios de y las usurpaciones de identidades. Es lo que acontece en *Volver a casa* (1990), novela donde dos hermanos gemelos deciden intercambiar su identidad, y viven veinticinco años siendo otros:

Te diré mi secreto, el secreto que ni a mí mismo me he confesado en todo este tiempo, pero que ha determinado mi vida. En realidad soy José, mi gemelo. Fui José hasta los diecinueve o veinte años, y a esa edad mi hermano y yo intercambiamos nuestras identidades.

(Millás, 1990, p. 350-351).

Los ejemplos mencionados anteriormente son sólo algunas de las múltiples formas en las que se presenta la identidad. Ante tal panorama sería coherente preguntarse ¿cómo se percibe la identidad en las novelas de Juan José Millás? Indudablemente la respuesta sería que, la identidad a lo largo de su obra se percibe como una masa fluctuante, que no acaba de moldearse, de ponerse en cuestión, de transformarse. Un conjunto de rasgos que se dibujan y se borran a través del tiempo. A eso se refiere Sel Gie Koh (2010) cuando describe la concepción identidad en las novelas de Juan José Millás: “La identidad es frágil, es lábil, suele cambiar sin mayores inconvenientes a través de las etapas de un individuo, por lo que se deduce que no hay una identidad fija, estática y definida, sino que existe en proceso” (p.276): la identidad se está construyendo permanentemente.

2.2.2 La fragilidad de la frontera que delimita varios conceptos antagónicos.

Otro de los temas centrales en la narrativa de Juan José Millás es la unión de los contrarios; tanto en los espacios descritos como en los personajes y sus diálogos se presenta una especie de disolución de la frontera que separa factores antagónicos, es decir que, en su narrativa lo real y lo imaginario, el cuerpo y la prótesis, la vida y la muerte son dicotomías de carácter protagónico. Novelas como *Letra muerta* (1984), *Tonto bastardo muerto e invisible* (1995), *Volver a casa*

(1990), *Lo que sé de los hombrecillos* (2010) y *la Mujer loca* (2014) son elocuentes ejemplos donde el discurrir de la historia de desplaza al filo de los contrarios.

2.2.3 Técnicas y procedimientos metaficcionales.

La narrativa de Juan José Millás desde sus primeras publicaciones se ha caracterizado por proponer nuevas maneras de hacer literatura, por la búsqueda de nuevos modos de narrar; cada una de sus novelas presupone una serie de procedimientos que buscan ampliar o difuminar las fronteras entre realidad y ficción. En ese orden de ideas, muchas de sus propuestas innovadoras tienen que ver con la hibridación de géneros literarios y con la utilización de técnicas y procedimientos metaficcionales.

Dichas técnicas y procedimientos responden, como se evidenció en el primer capítulo, a figuras por medio de las cuales el escritor genera una reduplicación de la instancia ficcional, es decir que, en las novelas de Juan José Millás, la intromisión del autor en la obra, la novela que narra la creación de una novela, la adición de relatos intercalados y la acusada intertextualidad son figuras que logran duplicar los espacios ficcionales, y en esa medida, configurar y construir novelas que podríamos denominar metaficcionales. Desde su primera novela, *Cerberos son las sombras* (1975) el autor utiliza procedimientos por medio de los cuales reduplica la instancia ficcional. En dicha obra el protagonista escribe una extensa carta a su padre en la que narra su versión de los últimos acontecimientos familiares que, entre otras cosas, motivaron su huida. La carta, en suma, es la novela que estamos leyendo, y por medio de la cual se nos presentan los padecimientos de la familia. Es decir, en *Cerberos son las sombras*, el narrador es un personaje que hace parte de los acontecimientos, al tiempo que, en un procedimiento de reduplicación de la trama, refleja y sustenta las condiciones que afronta al escribir esta carta, o, si se quiere, la novela.

Algo similar ocurre en novelas como *Papel Mojado* (1983) y *Letra muerta* (1984). En ellas, los protagonistas están relacionados con la escritura, lo que presupone la posibilidad de duplicar, o si se quiere, multiplicar los planos ficcionales. En *Papel mojado* vemos como Manolo encuentra una novela escrita por Luis Mary, novela que, además de contener los datos necesarios para dismantelar una organización fraudulenta, es la prueba del homicidio del autor. Manolo, obedeciendo a su ambición literaria termina la novela y la presenta como creación suya, construcción que es, en suma, la novela que el lector tiene en sus manos. Sin embargo, en esta novela el efecto metafictivo logra conquistar nuevas fronteras, como bien lo señala Sel Gie Koh (2011):

La intervención frecuente del propio Manolo en la historia a través de la novela también se puede considerar un aspecto metaficcional de la misma. En ese sentido aparecen opiniones de Manolo sobre lo que debe ser el comportamiento adecuado de un detective y sobre la estructura ideal de una novela policiaca (p. 55)

En *Letra muerta* (1984) Juan José Millás nos presenta una nueva historia aderezada con procedimientos metaficcionales. En ella, Turis, un hombre que ha sido engañado por una orden religiosa decide narrar por escrito los acontecimientos que, de manera equivocada, lo convirtieron en servidor de la santa iglesia. La descripción de dichos acontecimientos se entretajan con los comentarios del lego Turis sobre las implicaturas que presuponen escribirse, trasladarse al plano ficcional.

He comenzado a escribir, porque lo que pensaba es que a través de todos esos cuadernos he logrado edificar la imagen de un sujeto que tiene al menos la virtud de resultar verosímil. Eso por un lado; por el otro, parece que gracias a esta letra muerta los hechos vuelven a ordenarse, bien es cierto que de forma harto precaria, de acuerdo con un modelo real que no es otro más que mi propia vida. (Millas, 1984, p. 98)

Este tipo de comentarios o adiciones al texto establecen una estructura donde la autoconciencia narrativa se presenta a grandes rasgos, sin olvidar que, gracias al giro metaficcional, el proyecto narrativo de Turis es el que el lector tiene en sus manos.

Otro tanto al respecto ocurre con *El desorden de tu nombre* (1996) reconocida novela del autor, precisamente por contener una serie de rasgos y características que obedecen a procedimientos metaficcionales. En ella, Julio Orgaz, un editor de libros quiere escribir una novela, sin embargo, esa voluntad de escritura es ya la novela, pues *El desorden de tu nombre* cuenta con una característica circular, donde los personajes de ficción ocupan un papel protagónico en el universo ficcional creado por Julio Orgaz, es decir, es una construcción que duplica de manera perfecta el universo ficcional, esto, sumado a la inserción de una serie de relatos intercalados (cuentos) que multiplica, en gran medida, los planos narrativos de la novela.

— ¿Quién eres tú?

Esperó a que el eco de la voz se apagara, se imaginó a sí mismo sobre la mesa de trabajo, escribiendo la novela de su vida y respondió.

—Yo soy el que nos escribe, el que nos narra. (Millas, 1987, p 74)

Igual que en *El desorden de tu nombre* (1996) en *La soledad era esto* (1996) aparecen una serie de relatos intercalados que logran otorgarle el carácter metaficcional a la novela. Elena, después de la muerte de su madre, empieza una transformación de características kafkianas. Dicha transformación se sustenta, en gran medida, con una serie de relatos y reflexiones externas; los cuadernos escritos por su madre y los informes de un detective que ella misma contrata para que describa sus respuestas y sus gestos ante la vida cotidiana. Es debido resaltar los informes del detective como textos intercalados de gran importancia, a partir de ellos vemos la evolución de Elena desde otro plano, desde otras perspectivas.

Elena Rincón tiene un mal que la consume. Me baso para decir esto en el hecho de que nunca tiene el mismo aspecto físico. Unos días está bien y otros días está mal, como si padeciera de una enfermedad estable que tomara algunas semanas de descanso. Hoy tenía mala cara, aunque no quiero decir con eso que no estuviera atractiva; al contrario, esa alteración de sus facciones proporciona a su rostro un halo de misterio. Llevaba el pelo recogido y parecía más joven. (Millas, 1996, p. 248).

También, en *Volver a casa* (1990) podemos evidenciar una serie de aspectos metaficcionales de gran importancia para el desarrollo de la historia que se cuenta. *Volver a casa* es una novela que se reconoce como tal; por ejemplo, uno de sus personajes sabe que es personaje de ficción, y en cada página lucha en contra del destino que direcciona su narrador. Ante tal insolencia, el narrador le envía una serie de cartas que le exigen que modele sus actitudes, que no intente cambiar la historia o re-direccionar la trama “Esta novela es mía, la he diseñado yo, la estoy escribiendo yo y tú no eres más que el protagonista, o sea un personaje de mierda que debe seguir las indicaciones de su narrador.” (Millas, 1996, p 404).

De igual manera que los ejemplos anteriores se evidencian aspectos y procedimientos metaficcionales en *El orden alfabético* (1998), en esta novela ficción y la realidad se confabulan para mostrarnos los delirios de un niño que, por medio de la imaginación, recrea realidades desde las cuales reflexiona y analiza tanto las virtudes del lenguaje como la arbitrariedad del mismo. Es por esta razón, entre algunas otras, por la que esta novela establece un evidente punto de inflexión en la obra narrativa de Juan José Millás, ya que después de esta construcción sus novelas comienzan a preocuparse por representar el uso y la forma del lenguaje; lo que quiere decir que, los procedimientos de reduplicación ficcional son desplazados del plano de la historia al plano del lenguaje; esto con el grandilocuente objetivo de representar la materia prima con la cual se han contado y se cuenta todas las historias.

Jamás se me habría ocurrido imaginar que la pérdida de una sola letra pudiera alterar el medio ambiente de ese modo. Fue entonces cuando pensé en la lengua como un ecosistema en el que hasta el sonido más humilde cumplía una función esencial. Deduje que curiosamente en ese biotipo eran menos importantes los animales grandes (las palabras) que los pequeños (las letras). (Millás, 1998, p.90)

Parecía imposible vivir en aquel mundo sin unas nociones de gramática, por rudimentarias que fueran, pero en lugar de aprenderlas en los libros, como antes, la gente lo había aprendido de manera práctica (...) Comprendí que la misma Laura había sido capaz de abrir allí mismo una frase en canal y separar en seguida sus partes, sabiendo cómo sacarle el máximo partido a los adverbios, los gerundios y las conjunciones. (Millás, 1998, p. 107)

Reflexiones que de manera novelada exponen y representan la función metalingüística del lenguaje, es decir, la capacidad del lenguaje de hacer referencia a sí mismo o en el caso de *El orden alfabético*, por medio de un universo ficcional creado por medio de palabras. Dicha singular característica es compartida con una de sus últimas publicaciones. *La mujer loca* (2014) es una novela en la que se narra la obsesión de una chica por el lenguaje, tanto así, que se pasa el tiempo curando palabras y frases a las que les falta o les sobra algo, o presentan problemas identitarios y psicológicos y por esta razón carecen de significado.

Teniendo en cuenta los anteriores ejemplos en cuanto a la presencia del fenómeno metaficcional presente en la obra de Juan José Millás sólo nos resta estar de acuerdo con la consideración de Francisco Orejas (2003) al respecto:

Juan José Millás (...) es uno de los narradores contemporáneos que más interés ha prestado a la reflexión sobre la literatura desde el interior de la propia obra literaria y a los procedimientos metafictivos como mecanismo para la superación del corsé impuesto por el realismo tradicional a la técnica novelesca sin incurrir en los excesos del experimentalismo a ultranza. (p. 448)

2.3 NOVELAS DE JUAN JOSÉ MILLÁS RELACIONADAS CON EL CONCEPTO DE METAFICCIÓN.

Como se evidenció en el punto anterior, la narrativa de Juan José Millás se caracteriza, entre otras cosas, por sostener una relación filial con el concepto de metaficción. Con la finalidad de ampliar y precisar la relación entre las novelas, las características y los procedimientos metaficcionales se adjuntan al presente trabajo las siguientes reseñas:

2.3.1 *Cerberos son las sombras* (1975)

Cerberos son las sombras es el título de la primera novela de Juan José Millás, una auténtica novedad editorial que, además de quedarse con el premio Sésamo (1975), significó el sorpresivo descubrimiento de un escritor y periodista singular, dotado de una técnica experimental y un universo imaginativo propio. Una figura que llegaba al panorama de las letras hispanas para impulsar el periodo de transición al que se vería enfrentado, en aquella época, la novela española contemporánea.

No es de extrañar que la *opera prima* del escritor valenciano fuera galardonada y aplaudida por la crítica, *Cerberos son las sombras* es una construcción que conserva distancias notables ante los parámetros narrativos establecidos por la época. La suscripción al ausentado género epistolar, y el alejamiento del realismo post-bélico imperante componen una sinfonía estrafalaria donde la marginalidad, la miseria y el miedo, presentes en la España franquista, son transmitidos de manera contundente sin ni siquiera nombrar las circunstancias históricas que lo encierran.

En la novela, como alguna vez lo hizo Kafka, el narrador le escribe una extensa carta a su padre, en la cual narra detalladamente los acontecimientos familiares sufridos en los últimos días. Valiéndose de un lenguaje cercano a la poesía y de un foco emparentado con la confesión

aquel hijo narra los sucesos posteriores a la clandestina llegada de su familia a Madrid. Una ciudad indiferente donde rentan una vieja y sombría casa que, además de parecerse a la situación que afrontan, es testigo del encierro, el hambre, la desesperanza, la soledad y el desamparo que invade todo cuanto son y todo cuanto encierran. En cada línea aquel narrador oprimido confiesa a su padre los sentimientos nacientes en estado de precariedad, sentimientos que mezclan y se interrumpen dentro de la descripción de complejos acontecimientos.

Cerberos son las sombras encierra las temáticas que germinan en las novelas posteriores del autor, de igual manera, se percibe en ella la voluntad incesante de Juan José Millás por renovar los modos de narrar, de escapar de los marcos narrativos estandarizados. De ahí que, encuentre en la metaficción un campo experimental por medio del cual orientar sus creaciones, campo que explota de maneras interesantes y del cual no está escindida la novela en cuestión, como bien lo apuntó Ardavin Carlos X (1997):

Tal vez el rasgo fundamental a nivel narratológico que define a *Cerberos son las sombras* sea el permanente auto-cuestionamiento de su estatuto formal. De ahí que la novela (la carta) sea un elemento más de la trama, y exponga frecuentemente el proceso de su escritura. (p.72)

Dicho rasgo obedece claramente a características metaficcionales, puesto que la novela está narrada por uno de los personajes. El escritor de la carta se narra dentro de los acontecimientos familiares, se pone frente al espejo y se refracta utilizando como vehículo la carta escrita a su padre; es dicha estructura epistolar la que le permite narrarse, auto-conocerse e incluso criticarse. Advuértase que el encadenamiento de sucesos que articulan la narración es interrumpido repetidamente para que el narrador se justifique y haga evidente su situación actual, el lugar donde se encuentra después de escapar de su familia. Esa, que con cada palabra escrita intenta recordar. Recuperar.

2.3.2 *El jardín vacío* (1981).

Lo cierto es que mi manera de sentir las cosas es defectuosa y anormal; y pienso que esto se debe a algunos rasgos de mi carácter que debieron espesar en los momentos mismos en los que se producían los primeros coágulos de mi personalidad; los grumos que acabaron por hacer de mí un individuo.

Juan José Millás: *El jardín vacío*

Como *Cerberos son las sombras*, *El jardín vacío* es una novela que transmite en cada página una sensación de ahogo y desolación, cada personaje transita por las calles de una Madrid poblada de despojos, marginalidad y desencuentro. En esta novela los habitantes de un barrio deprimido y deprimente, soportan un pasado drástico y un presente que los asfixia y los desdibuja. Juan José Millás describe con gran amplitud una atmósfera gris y apabullante, que, entre otras cosas le es cercana, al tiempo que pretende, como en cada uno de sus proyectos, renovar las maneras de presentarla, de narrarla. Es así como nos relata el caso de Román, un hombre que regresa al barrio donde discurrió la mitad de su infancia, y desde allí emprende un oscuro y nebuloso viaje por los entresijos de la memoria, una búsqueda impulsada por el ansia de comprender un pasado al que irremediabilmente se debe, y del cual es, también irremediabilmente, resultado.

En el regreso al barrio Román encuentra la casa donde todavía, después de todo lo ocurrido, habita su madre y sus hermanos, quienes, no sin miramientos, le ayuda a esclarecer una memoria que escapa de lo personal y se hunde en un patrimonio o, si se quiere, en una desgracia compartida, familiar. Dicho encuentro será el viento iniciático de un tornado en el que los recuerdos de infancia, la tragedia, los miedos, el resentimiento y la venganza darán un sin número de vueltas sobre la conciencia de Román que, en últimas, optará por ejecutar una de las acciones aisladas de un grupo terrorista llamado el Muelle Real, con la finalidad de hallar la

arboleda que desvanezca el tornado. Una venganza que elimine el resentimiento y le permita la liberación.

En términos narrativos *El jardín vacío* es una novela de resaltar, tanto dentro de su tradición literaria como en la obra de Juan José Millás, pues la estructura narrativa obedece, en gran medida, al mencionado tornado de recuerdos de infancia, a la tragedia, a los miedos, al resentimiento y a la venganza. Todos estos elementos se presentan enlazados en una estructura que podríamos calificar de caótica. En esta obra el autor arriesga la estructura de la novela en pos de la fidedigna exposición de aquello que siente, piensa y vive el personaje. Esto sin mencionar, claro está, la estructura metaficcional que atraviesa la novela, pues además de poseer un carácter experimental, cuenta con una serie de relatos intercalados que, para este caso responden a las circulares enviadas por la organización terrorista “El muelle real”. Un grupo terrorista anónimo que se comunica con sus miembros por medio de cadenas de correo. Es así como dichas cartas son insertadas en la novela, que suspende frecuentemente su proceder para mostrarnos los avances y las misiones de este grupo guiado por el odio y la venganza. En últimas, y de manera singular, la novela se define en una de estas circulares, hecho que le otorga un papel protagónico al procedimiento metaficcional utilizado.

En suma, *Jardín vacío* es una novela de que renueva las temáticas recurrentes en las primeras obras de Juan José Millás, obras que se caracterizan, por “El extravío de identidades, la imposibilidad de reconocerse en lo que ha ocurrido, la dificultad de comunicar y la presencia de espacios angostos y de vacíos ahogantes” al tiempo que cuentan con ciertas estructuras renovadoras, “verificables en específico en el plano narratológico, en el que el aspecto de la temporalidad y la enunciación se convierten en aspectos preponderantes.” (Contadini, 2013.

2.3.3 *Letra muerta* (1984).

Con esta precisión quiero decir que una cosa es mi vida y otra es esta letra y si creí en algún momento que cuestiones de tan diversa estirpe se podrían mezclar, como se alean los metales o la búsqueda de un objeto en el que no se puedan distinguir los componentes originales, hoy me es dado advertir que tal mezcla es un sueño derivado de mis muchas locuras.

Juan José Millás: *Letra muerta*

Letra muerta es una novela editada en la primavera de 1984 que, sin contener grandes ambiciones literarias logra confirmar la presencia de Juan José Millás entre los escritores más importantes de su generación. Igual que en su novela anterior *Papel mojado* (1983), el escritor nos presenta una narración donde la reflexión y los procedimientos se difuminan en una historia que, por su tono paródico, dudaríamos en asignarle —aunque lo merezca— la denominación de novela realista.

Letra muerta es una novela inteligente, una historia bien contada que se desliza sobre una trama que además de parecer disparatada termina siendo interesante. Turis, un hombre común, portador de un resentimiento social y político es captado por una organización criminal para llevar a ejecución una serie de hecho terroristas, después de ejecutar algunos, le es encomendada una misión de largo aliento. La organización quiere que se infiltre en una orden religiosa con la finalidad de alcanzar un puesto importante en la jerarquía clerical, y así propinar un golpe terrorista de grandes categorías. Es así como Turis ingresa al seminario al tiempo que, oh sorpresa, pierde contacto con la organización terrorista. Ya convertido en Lego de la orden religiosa decide re-comunicarse con el grupo terrorista que, como arte de magia, ha desaparecido. Poco a poco Turis se entera de que no es más que una víctima de una trampa, un movimiento estratégico de la santa iglesia para obtener servidores.

A diferencia de las primeras tres novelas de Juan José Millás, *Papel mojado* (1983) y *Letra muerta* (1984) son novelas que abordan temáticas diferentes al tiempo que dejan atrás otros temas importantes tales como: el periodo de transición español, la miseria y la pobreza. Sin embargo, lo que persiste, además de la indagación por la identidad, es el carácter experimental, y en esa medida, metaficcional que se presenta en cada novela. En este caso Turis es quien narra y escribe la historia, él es quien ordena una realidad sobre el papel y quien establece una especie de sumario de sus actividades.

Tras de observar los pelos de mis orejas con una gravedad que ahora me parece excesiva, y después de considerar mi aspecto con las gafas nuevas, me he sentado en la mesa para revisar algunas zonas de este parcial relato de mi vida. Al principio me ha acometido el desánimo ante la inutilidad de orden práctico que es fácil de atribuirle, pero junto al desánimo ha aparecido también por vez primera una especie de satisfacción vanidosa y autocomplaciente. He escrito ya un cuaderno de letra pequeña y apretada. Trabajo con el bolígrafo negro, de trazo grueso, que bajo la presión de mis dedos hace pequeños surcos en el colchón de hojas encuadernadas.
(Millás, 1984, p. 49)

En la novela, la narración se interrumpe de manera frecuente para que Turis nos cuente la manera como escribe, como llena sus cuadernos y los problemas que tiene con la tinta; en pocas palabras, la novela nos muestra, poco a poco, la manera como está siendo creada. *Letra muerta* es una especie de radiografía del impulso y el proceso creativo de un hombre que se hunde en una trampa que lo transfigura, sin remedio.

2.3.4 La soledad era esto (1990).

La soledad es una amputación no visible, pero tan eficaz como si te arrancaran la vista y el oído y así, aislada de todas las sensaciones exteriores, de todos los puntos de referencia, y sólo con el tacto y la memoria, tuvieras que reconstruir el mundo, el mundo que has de habitar y que te habita.

Juan José Millás: La soledad era esto.

La soledad era esto es una novela sobre la transformación. Con una prosa sencilla y depurada Juan José Millás nos presenta la historia de Elena Rincón. Una mujer que después de la muerte de su madre empieza a notar que no es dueña de su vida, que la personalidad que se ha hecho es la que le ha venido impuesta por su marido. Ella se entera, poco a poco, que viene siendo una mujer reducida a menos, alejada de su familia, sin amigos y sin ideales. Una especie de maniquí que simplemente acompaña a su esposo sin preguntarse quién es ella al lado de él, en que se ha convertido y, mucho menos, sin saber a dónde va.

Tras la muerte de Mercedes, su madre, Elena comienza un periplo que la lleva a comprender su estado, a reconocer cuanto ha perdido y vislumbrar el tiempo que le queda para recuperarse. En compañía de los diarios escritos por su madre y la mirada fija de un detective privado, nuestro personaje se sumerge sobre sí misma para identificar los males que la han alejado del mundo y la han convertido en una desconocida.

A partir del conocimiento de su situación Elena se enfrenta a una metamorfosis Kafkiana que le permite volver a ser una mujer dueña de sí. Además de poder construir su presente, de volver a establecer una relación consigo misma, y crear un modo de habitar propio. Bajo una arquitectura narrativa simple, cabe destacar la presencia de características metaficcionales en la novela. En el transcurso de la transformación de Elena se incorporan relatos intercalados, —en este caso, obedecen a los cuadernos encontrados por Elena en el cajón de la mesilla de su madre y los informes enviados por el detective—, que rompen la continuidad de la historia, abriendo otro tipo de narración ubicada dentro de la narración. A partir de ellos nos hundimos en aquello que plasmó la madre de Elena en sus escritos cotidianos, somos partícipes de las interpretaciones y linealidades que encuentra la hija indiferente en las percepción de mundo que escondía su madre.

Otro tanto sucede con el detective que Elena contrata para seguir a su esposo. La narración se interrumpe para que leamos en compañía de Elena los informes realizados por el investigador. Por medio de ellos nos enteramos que Enrique, su esposo, tiene una amante. Lo curioso de la situación es que ella no se siente afectada por la vida extramatrimonial que lleva su esposo, lo que la afecta es aparecer en uno de los informes del detective; tanto así que lo contrata para que la siga, para que la describa, para que la acompañe, y le ayude a refractarse. De esta manera, utilizando el procedimiento tildado de metaficcional (Relatos intercalados), la novela nos entrega una nueva visión del personaje, desde otro foco. Una visión de Elena desde otro narrador.

2.3.5 *Volver a casa* (1990).

Esta novela es mía; la he diseñado yo, la estoy escribiendo yo y tú no eres más que el protagonista; o sea un personaje de mierda que debe limitarse a seguir dócilmente las indicaciones de su narrador.

Juan José Millás: *Volver a casa*

Volver a casa es la última de las novelas que componen la mencionada trilogía de la soledad (Santillana 1996) y, en ese orden de ideas, la más compleja de las tres. En ella el juego de identidades, la tensión entre el dentro y el afuera —característica especial en las novelas de Juan José Millás— se funde en una distorsionada historia que además de interesante y entretenida está íntimamente relacionada con el concepto de metafiction.

Por medio del tono simple y depurado que lo caracteriza, Juan José Millás nos presenta una particular historia de dos hermanos gemelos —Juan y José— que después de una adolescencia desigual deciden cambiar su identidad, Juan será José y José será, desde los 19 años, Juan.

Ambos personajes sostienen a lo largo de su vida la identidad de otro. Sin embargo, todo cambia cuando, veinticinco años después, José que es un escritor español consagrado, desaparece de su casa sin dejar rastro; forzando el regreso de su hermano para apoyar la búsqueda. En ese marco de condiciones, Juan visualiza la vida que perdió en el cambio de identidad que sustenta, y decide aprovechar la ausencia de su hermano para regresar a la identidad que le es propia, pero que, paradójicamente, no le pertenece. Juan empieza por reencontrarse con Laura, quien fue su novia antes de ejecutar el canje, y paulatinamente recupera su identidad; no sin antes asumir, las consecuencias que implica ese volver a casa.

Volver a casa es sin lugar a dudas una novela sobre la identidad, sobre las fronteras de aquello que te hace ser tú y no otro, sobre las cosas que te identifican, y al mismo tiempo te hacen común a los demás. También es una novela metaficcional, pues José (que en realidad es Juan) se declara escritor de la novela, y es quien poco efectúa los cambios que la trama exige; incluso a Juan (que es en realidad José) le llegan las cartas del escritor de la novela donde se le explicita que no es más que un personaje de novela, y que si bien tiene algunas libertades como personaje, no se le está permitido cambiar la trama de la historia.

En conclusión, podemos encontrar en *Volver a casa* de Juan José Millás una novela donde la experiencia y la construcción experimental se entrelazan con el fino propósito de sorprender al lector.

2.3.6 *El orden alfabético* (1998).

El orden alfabético es una novela donde la realidad y la ficción discurren bajo una corriente lúdica que envuelve y agrupa fugas y tensiones, dimensiones y sentidos, hábitos y extrañezas. En un cauce que, entre otras cosas, busca evidenciar y repensar el lenguaje, al tiempo que cuestiona un orden alfabético, al que somos, irremediablemente indiferentes.

Provista de un tono divertido y una trama juguetona Juan José Millás nos presenta una construcción novelesca que podríamos definir, utilizando las palabras del autor, como: un libro de carácter hemipléjico.

Los libros de carácter hemipléjico estaban indefectiblemente divididos en dos partes simétricas, pero sólo era posible leer una, constituyendo la otra una especie de burbuja opaca de la que provenía un silencio amenazador que enturbiaba el sentido de las páginas legibles. (Millás, 1998 p.265)

Es de esta manera como se constituye *El orden alfabético*, una novela que, como un casete tiene dos lados que se entrecruzan por su sombra, por el recuerdo del sonido inicial que se presenta constantemente, un sonido que se filtra entre las canciones, más allá de la cinta, o, en este caso, más allá de la historia. El lado A del libro nos narra la historia de un niño que se encuentra postrado en cama gracias a la fiebre producida por anginas. La fiebre y los días en cama empujan al niño a adentrarse en un mundo imaginario, que poco a poco, adquiere dimensiones insospechadas. En principio dichas imaginaciones no escapan a parámetros normales —un niño enfermo que imagina una realidad donde se cumplen todas sus fantasías—, pero luego, dicha realidad empieza a desbordarse, a ser problemática, a adquirir características delirantes, y en esa medida, fantásticas.

Los sucesos ocurridos en aquel mundo fuera de lo real obedecen, en primera instancia, a un escape inesperado: una mañana cuando el niño estaba en clase con sus demás compañeros los libros empezaron a volar, cual aves enjauladas todos los libros del salón iniciaron un vuelo, y tras ellos, los libros del colegio, la biblioteca, y la ciudad entera. Pronto aquellas páginas encuadradas poblaban el cielo, ofreciendo a los pobladores de aquella realidad un espectáculo tan maravilloso como contraproducente. A medida que la historia transcurre, las cosas se ponen peores, pronto la letra escrita dentro y fuera de los libros empieza a borrarse, y los seres humanos pierden significados y palabras. Las direcciones de las calles se borran, las páginas y los folios palidecen, incluso, las letras del alfabeto se olvidan como si se tratara de un suceso sin importancia. En pocas palabras, o, para ser exactos, en pocas páginas, aquel delirio de la desaparición de la letra escrita nos presenta una sociedad que se hunde en un retroceso inimaginable.

En el lado B del libro hemipléjico se narra una historia en la que el lado A proyecta, como se advirtió anteriormente, una sombra. Julio es un hombre que, desde su adolescencia, padece de imaginación, pues gran parte de su vida no sucede en el mundo real. Atrapado en una realidad alterna, creada y recreada por el mismo; tiene una esposa imaginaria, un hijo imaginario y miles de situaciones tanto imaginarias como hilarantes.

Una vez cuando tenía trece años, catorce en realidad, pues me parece que los cumplí por esos días, me sucedió una catástrofe imaginaria en la que todavía estoy atrapado, o eso creo. No he conseguido dar con esa abertura, una grieta, por la que salir a la realidad. (Millás, 1998, p.223)

Es así como, Juan José Millás, una vez más, logra crear una historia donde el delirio y la imaginación desbordan las fronteras entre realidad y ficción, al entregarnos una novela hemipléjica, delirante y metaficcional.

Sin lugar a dudas *El orden alfabético* (1998) abre una etapa importante en la narrativa del autor español, etapa en la que las temáticas características del autor se envuelven en un halo de fantasía y delirio, al tiempo que los procedimientos metaficcionales son transportados a nuevas instancias. Pues, en esta novela, las técnicas de reduplicación ficcional se alejan del plano de la historia para acercarse al plano del lenguaje, construyendo así una novela que reflexiona sobre el valor, el significado y la arbitrariedad de las palabras.

TERCERA PARTE

**LA METAFICCIÓN EN LA NOVELA “*EL DESORDEN DE TU NOMBRE*” DE
JUAN JOSÉ MILLÁS.**

3. LA METAFICCIÓN EN LA NOVELA “*EL DESORDEN DE TU NOMBRE*” DE JUAN JOSÉ MILLÁS

Fundados tanto en el examen y la propuesta conceptual a propósito de la metaficción como en la exploración a los rasgos y las características fundamentales de la narrativa del escritor español Juan José Millás, el presente capítulo se propone realizar un análisis metaficcional de la novela *El desorden de tu nombre* (1996) con el objetivo de dar cuenta de los procedimientos, las modalidades y las tipologías que hacen de esta novela una construcción metaficcional.

3.1 PROCEDIMIENTOS METAFICCIONALES EN *EL DESORDEN DE TU NOMBRE* (1996)

Como se precisó en capítulos precedentes, la narrativa de metaficción se caracteriza por presentar una serie de procedimientos que permiten, entre otras cosas, *desdibujar las fronteras entre realidad y ficción, al tiempo que, develan desde el interior de la obra su carácter de artificio*. Dichos procedimientos son comunes en la narrativa de Juan José Millás, de tal manera que, la ruptura de los códigos formales de la novela, la novela autogeneradora y la utilización de relatos intercalados juegan un papel protagónico en cada uno de sus relatos. En ese orden de ideas, la novela *El desorden de tu nombre* (1996) presenta una serie de procedimientos que la convierten en una novela “plenamente metaficcional” en palabras de Francisco Orejas (2003).

Ciertamente la novela *El desorden de tu nombre* (1996) está articulada a partir de una serie de procedimientos que, de manera directa, están vinculados a la narrativa metaficcional. Entre ellos los más destacados por el grado de recurrencia, y en esa medida, de relevancia dentro de la novela son: la novela autogeneradora y los relatos intercalados.

3.1.1 La novela autogeneradora: Julio Orgaz un escritor imaginario.

Las características y procedimientos metaficticiales presentes en la novela *El desorden de tu nombre* (1996) obedecen, entre otros factores, a la figura del aspirante a escritor. Aunque, Julio Orgaz ostenta un alto cargo en una importante editorial piensa que triunfar en la vida es llegar a escribir. Desde las primeras páginas vemos como dicho personaje está obsesionado por crear escenas, entrelazar la trama y crear, detalle a detalle, la historia de su vida. En principio tal disposición de escritura se desarrolla solamente en el plano de la imaginación, pero luego, a medida que la trama empieza a desarrollarse, vemos como la novela que pretende escribir Julio Orgaz se desdobra, convirtiéndose bajo el procedimiento metafictivo de novela autogeneradora en, la novela que tenemos en nuestras manos.

El procedimiento conocido como novela autogeneradora presupone la exploración y exposición de los avatares y circunstancias que enfrenta el escritor frente al proceso creativo, bajo este procedimiento la novela es, en suma, la radiografía del proceso de su elaboración. Un proceso que parte, en este caso, de una serie de imaginaciones que proyecta Julio Orgaz en cuanto al espacio y el proceso de escritura.

Tras el segundo café, tomo la decisión de quedarse en la cama, y ello le produjo un escalofrío de placer que fue a concentrarse en aquellos lugares en los que la fiebre parecía actuar con mayor eficacia. Observó su mesa de trabajo, donde un escritor imaginario (el mismo) rellenaba de cuentos geniales un mazo de cuartillas, y pensó que quizá la fiebre fuera un buen soporte para el desarrollo de tal actividad. (Millás, 1996, p.32)

Tratándose de una novela autogeneradora y de la exploración del proceso creativo Julio Orgaz no imagina la historia que escribirá en la novela, sino que, yendo mucho más allá, se imagina escribiendo esa historia, ocupando la figura de escritor. Figura desde la cual tiene la posibilidad de crear cualquier relato, incluido el suyo, con sus obsesiones e imaginaciones.

Julio daba muestras de un ingenio un poco sorprendente, considerando al menos que sus energías creadoras habían estado dirigidas hasta entonces a alimentar ese escritor imaginario (él mismo), de cuyo futuro parecía depender su vida. (Millás, 1996, p.36).

Dichas imaginaciones son importantes en la medida en que demuestran claramente las obsesiones que tiene Julio Orgaz en cuanto a los procesos de escritura, procesos que, poco a poco se concretan de manera satisfactoria. Pero, sumado a eso, las percepciones sobre la realidad que describe Julio desde su personaje llegan a ser una marca interesante al cuestionar, de manera prudente, la verisimilitud del plano narrativo sobre el que mueve, y en ese sentido, delata, el carácter metaficcional de la obra, al comenzar a percibirse como personaje de ficción.

Tras colocar en el interior de un paréntesis el volumen y la voz de la madre, observó el dormitorio y tuvo la impresión de que todo el conjunto —incluido él— había sido separado de un proceso general para convertirse en una unidad autónoma situada al otro lado donde sucedían las cosas. De este modo la habitación, la puerta, la bombilla, y su propia madre, que se movían nerviosa de un lado al otro del paréntesis, constituían un jirón de tiempo que, debido a su espesura poco común, parecía durar y reproducirse gratuitamente en el vacío sin intervención de memoria alguna. Trascurriendo unos segundos a través de los cuales la sensación se acentuó, por lo que Julio llegó a pensar que en la otra realidad —la realidad real— estaban muertos desde el principio de los siglos. (Millás, 1996, p. 56-57)

Sin embargo, las imaginaciones y las marcas de carácter metaficcional que pululan en los primeros capítulos enfrentaran una serie de cambios en el discurrir de la novela, debido a la voluntad, casi obsesiva de Julio Orgaz por escapar del plano imaginario y convertirse en un escritor de verdad, en el sujeto sentado en el escritorio que siempre imagina. Con respecto a este cambio paulatino de perspectiva en cuanto al proceso de escritura será importante la primera de las conversaciones que tiene Julio con su psicoanalista Carlos Rodo:

>>Bueno, ya en otras ocasiones le he hablado de mis ambiciones de juventud, de mi deseo de llegar a escribir y del continuo aplazamiento de este proyecto, que aún no he desechado. También quise ser tuberculoso, pero me faltó talento...

>>Bromas aparte, es curioso que no haya podido nunca escribir más de veinte folios seguidos y que, sin embargo, haya llegado a ocupar un puesto de poder en una importante editorial. Yo decido lo que se puede publicar, pero sólo puedo ejercer ese poder en las obras de los otros. Los otros tiene la obra y yo tengo el poder. Lo peor es que, si pudiese elegir, no cambiaría una cosa por otra. Conservo aún la fantasía de que las dos cosas son compatibles. Intuyo, sin embargo, que cada éxito profesional en la dirección del poder me aleja un paso más del lugar en el que sería posible la realización de la obra. Tal vez por eso la noticia de mi futuro ascenso no me haya producido tanta alegría como yo esperaba. (Millás, 1996, p. 63-64).

Dicha conversación es importante por el hilo narrativo que confirma y articula, pues la novela es la lucha de Julio Orgaz por cumplir el deseo de ser un verdadero escritor, de llevar sus imaginaciones al papel, y así poder triunfar en la vida; puesto que ocupar un alto cargo en la editorial no le parece un gran evento.

>>Pero triunfar, tal vez, era escribir, era escribir. Era escribir un libro que articulara lo que sé y lo que ignoro. Mi trabajo y mis inclinaciones me han obligado a leer muchas novelas y he podido advertir que adolecen del mismo defecto que la vida: su radical parcialidad; la existencia y los libros son unilaterales: o bien describe lo manifiesto, o bien se hunden en lo falso latente, falso porque suele estar hecho con materiales que pertenecen a lo que no se ve. Hay excepciones, claro, pero son las menos. (Millás, 1996, p. 65)

Las acentuaciones que devela Julio sobre la importancia de escribir son protagonistas desde la conversación, de tal manera que, en ella Julio plantea tanto la historia como las temáticas, los personajes, la atmosfera y las características que serán abordadas en su novela, ejecutando así, un salto progresivo que parte desde la imaginación protagonista en los primeros capítulos hasta la planificación de lo que será, en definitiva, su propuesta de orden narrativo.

>>Ya tengo un buen principio: imaginémonos a un sujeto maduro que un día, inopinadamente, comienza a escuchar *La internacional*. Y que eso le lleva, como a mí, al diván del psicoanalista. Y del diván del psicoanalista pasa a los brazos de una mujer que conoce en un parque. Y esa mujer es otra distinta de la que aparenta ser. Y el sujeto...

>>Bueno, muchas veces me veo a mí mismo escribiendo esa novela. Estoy sentado en casa, sin hacer nada o mirando la televisión. Entonces comienzo a imaginarme inclinado sobre la mesa de trabajo. Escribo una novela en la que lo que ignoro y lo que creo saber se mezclan hábilmente y toman la forma de un dibujo que justifica mi vida. Esa novela horada mi existencia y en ella aprendo que el lugar de usted y el mío, por poner un ejemplo sencillo, son fácilmente intercambiables.

>>Yo estoy sentado, escribo, y me hago sabio. Así me veo, así soporto la existencia diaria. Me levanto por las mañanas, dedico el día a ganarme la vida, me muevo con soltura entre mis contemporáneos, consigo que la gente me quiera. Ahora, incluso, parezco estar enamorado. Todo ello no tiene otra función que la de alimentar a ese sujeto que se pasa el día sobre mi mesa de trabajo, escribiendo la alucinación de un incrédulo que padece una alucinación auditiva de carácter marxista. >> (Millas, 1990, p. 66)

Como es evidente, dicho planteamiento comienza a ser muy similar a la estructura de la novela que estamos leyendo, es Julio Orgaz quien tiene una obsesión con *La internacional*, es él quien quiere llegar a escribir, y en ese orden de ideas es el quien en el sillón del psicoanalista decide escribir la historia de su vida. Historia en la que agrupará tanto lo que conoce de sí mismo como lo que desconoce de su entorno y las personas con las que se relaciona. Desde el momento en que Julio Orgaz comienza a imaginar que escribe su novela, el procedimiento autogenerador se hace presente, pues la reduplicación del espacio ficcional se presenta, en este caso, a través del paralelo formado por la historia que el lector tiene en sus manos, es decir: *El desorden de tu nombre* y aquello que Julio pretende plasmar en su novela.

Casi al finalizar la conversación con el psicoanalista Julio vuelve sobre la imagen de aquel sujeto que sobre el escritorio se dedica a trenzar los hilos de una trama, de una historia que fácilmente puede integrar los hechos reales, ordenar el desorden tras su nombre.

»Ahora bien, yo —aunque no escriba— me represento a mí mismo sobre un folio, y a veces me pregunto qué diferencia puede haber entre tal representación y el hecho real de escribir. ¿Ese otro que escribe, no narra a fin de cuentas que ahora yo estoy sobre un diván enumerando mis perplejidades a un psicoanalista silencioso? ¿Acaso no narrará después mi encuentro con Laura? ¿No habrá narrado ya mis relaciones con Teresa y su estúpida muerte?

»Es más, ese escritor es el que sabe las cosas que yo ignoro, pero que me conciernen. Y, en consecuencia, es el único ser capaz de articular estos aspectos parciales de mi existencia dentro de un cuadro más significativo.

»Por mi parte, a veces pienso que la relación entre ese escritor y yo puede invertirse en cualquier momento de forma tan gratuita como sucede con el resto de las cosas; basta un golpe de dados para invertir la dirección de la suerte. A lo mejor un día me levanto y comienzo a ocupar su sitio en mi mesa de trabajo y narro cómo nuestro sujeto se despierta y se lava los dientes y le da de comer a su canario, y cómo luego atraviesa la jornada entre la eficacia profesional y las intrigas de despacho. Y cómo, en fin, se defiende del terrorismo de la existencia cotidiana leyendo las novelas de los otros y perpetrando maravillosos adulterios, con los que entra en contacto con el mundo de los desaparecidos, de los muertos.

»Intuyo, de otro lado, que ese escritor que justifica mi existencia es —al mismo tiempo— mi asesino...». (Millás, 1996, p.68)

El final de la conversación entre Carlos Rodo y Julio es sin duda uno de los momentos donde, de manera explícita, se pone en duda la existencia del plano ficcional donde se fundamenta la novela, pues Julio argumenta que cabe la posibilidad que sea él, en su figura de escritor imaginario, quien coordina los movimientos de cada uno de los personajes y no al revés. Paradoja que representa a grandes rasgos la esencia metafictional, recuérdese que su característica fundamental *es desdibujar las fronteras entre la realidad y la ficción*.

Fronteras que se desdibujan cada vez que se rompe el paralelo establecido entre los acontecimientos y el proceso de escritura de los mismos, cada vez que la intersección de un espacio ficcional se vislumbra, la novela se sumerge en un halo de intriga, en la que el lector no puede dilucidar cuál de los dos planos ficcionales es el real y cual imaginario. Es lo que sucede

alrededor del primer encuentro amoroso entre Julio y Laura, cada una de las escenas se detiene ante la intersección de otra posible realidad, tras el sorpresivo saludo de Laura “Julio perdió la consciencia de sí mismo durante algunos segundos y se vio sobre su mesa de trabajo describiendo este encuentro” (Millás, 1996, p.71), o como se repite cuando están a punto de llegar a casa: “En esto llegaron a casa de Julio, tomaron un ascensor y él, agotado por el esfuerzo narrativo, se preguntó cómo había quedado contado el trayecto desde el punto de vista de ella. (Millás, 1996, p. 73)” Intersecciones que, al tiempo que dividen el espacio ficcional, difuminan sus fronteras, consolidando una historia donde la ficción y la realidad tienen la probabilidad de ser la misma cosa, un plano de inmanencia donde cabe lo posible.

De manera análoga a los ejemplos anteriores se establece una de las escenas emblemáticas de la novela, en ella el paralelo de los dos planos ficcionales se rompe con tal claridad que el código de lectura tradicional queda plenamente invalidado.

Después se levantaron y comenzaron a abrazarse con cierta desesperación. Julio reconoció el sabor de aquel impulso, de aquella ceguera que lo empuja galopando hacia un placer total a través del túnel de la conciencia. Hizo un esfuerzo por controlar la marcha del acontecimiento, por dosificar el deseo, y entonces —desde el otro extremo del túnel— le llegó quebrada y ronca, la voz de ella que decía:

— ¿Quién eres tú?

Espero a que el eco de la voz se apagara, se imaginó a sí mismo sobre la mesa de trabajo, escribiendo la novela de su vida y respondió:

Yo soy el que nos escribe, el que nos narra. (Millas, 1996, p.74)

Luego de tan reveladores encuentros la novela comienza a perfilar lo anunciado, en la medida de la que Julio Orgaz transporte sus imaginaciones al papel, es decir, que escriba todo aquello que ha imaginado, podremos asistir al proceso de elaboración de *El desorden de tu nombre*. Proceso que tendrá que vincular tanto las directrices que formuló anteriormente Julio en

la consulta de Carlos Rodo como las escenas de las que hizo parte en compañía de Laura. Es por ello que son importantes los primeros trazos y las primeras reflexiones que ejecute el escritor sobre las cuartillas de papel.

El pájaro comenzó a cantar; Julio se levantó de donde estaba y fue a sentarse al frente de la mesa de trabajo. Anotó la idea del árbol; inicio la historia de un sujeto que en un momento dado de su vida se le ofrece la oportunidad de seleccionar aquellos acontecimientos que más le interesan de su propio pasado y eliminar aquellos otros cuyas desagradables consecuencias se han ido prolongando hasta ese momento. Era una buena historia para un cuento, mucho mejor que cualquiera de las de Orlando Azcárate, demasiado artificiosas y delatorias, en definitiva, de una falta de experiencia vital, que el joven escritor intentaba sustituir con un ingenio más propio de un humorista que de un literato.

Comenzó de súbito, a sentir fuerte. Advirtió que la sensación febril multiplicaba dicha fortaleza, porque un escritor, está obligado a poseer alguna quiebra, alguna fisura, alguna debilidad que ponga en cuestión su propio triunfo. La novela es un género de madurez, se dijo, y continuó escribiendo la historia del árbol de la ciencia, pues tal seria el título provisional de su relato. (Millás, 1996, p.87)

Como lo indica la idea del árbol, Julio, además de imaginar que está sentado escribiendo la historia de su vida, se encuentra sentado sobre su escritorio realizando los primeros trazos de la historia de su vida; concretando de esta manera el procedimiento de reduplicación ficcional que evidencian los paralelos y las imaginaciones del protagonista. Cabe resaltar la importancia de la serie de imaginaciones anteriores al proceso de escritura, a partir de ellas observamos los primeros dibujos de lo que más tarde será su novela, la novela.

Luego del primer impulso entorno a la escritura de la novela de su vida, Julio Orgaz comienza a escoger y organizar las temáticas, las escenas y los personajes que harán parte del entramado de su historia. La ficcionalización de su vida presupone una selección de elementos de máxima relevancia:

Abandonó la mesa de trabajo y fue a tumbarse en el sofá sobre el que solía leer o ver la televisión. Desde allí, con los ojos abiertos, se situó en un punto conocido de Príncipe de Vergara y caminó hacia el parque de Berlín, hacia un encuentro imaginario con la mujer que el día anterior se había revolcado entre sus sábanas y que había formado con su delgado cuerpo las complicadas arquitecturas que Julio, incansable, solicitaba de ella. La calle, bajo el sol, parecía desierta; las figuras humanas y los coches eran tan tenues como una pincelada de acuarela, tan fugaces como una idea sobrevenida en el tránsito de la vigilia al sueño. Cuando llegó a la plaza de Cataluña, situada en las estribaciones del parque, el Julio imaginario era ya para el Julio real el personaje de una historia de amor y de adulterio. Moviendo ligeramente la cabeza, fijó la vista en su mesa de trabajo, en su silla vacía, y se imaginó sentado en ella, describiendo sobre un folio la incertidumbre apasionada de un sujeto que, tras una sesión de análisis, se dirigía al parque de Berlín en busca de un encuentro probable con una mujer casada. De repente sucedió un acierto narrativo que consiguió arrancar una sonrisa de los labios de Julio: aquella mujer que bajo la coartada de cuidar a su hija le esperaba sentada en un banco, y con cuyo cuerpo había gozado el día anterior, era en realidad la esposa de su psicoanalista. La idea le pareció brillante, y tan buena como foco central de un posible relato que se sintió repleto de gratitud hacia sí mismo, gratitud que constituía un modo de reconocimiento a su talento literario. Ahí había una novela. Se incorporó, por tanto, lleno de fuerzas otra vez, y se sentó a escribir con una seguridad que él mismo, en algún momento impreciso, calificó de peligrosa. (Millas, 1996, p.88-89)

Como se evidencia en la anterior cita el proceso creativo de Julio Orgaz empezó a precisar los trazos, tanto los personajes como algunas de las escenas están plenamente desarrolladas en su imaginación, esto teniendo en cuenta el hallazgo, que de manera precisa, articula la trama de la novela. El hecho de que Laura sea esposa del psicoanalista arma un triángulo amoroso que, debido al poco espacio que se presenta, se perfila como una trampa.

Otro tanto a favor de la trama de la novela sucede en el restaurante donde Julio Orgaz, en su figura de editor, espera a Orlando Azcárate, el autor de los cuentos que ha venido leyendo en los últimos días:

Estaba en el restaurante, esperando la llegada del joven escritor, cuyo retraso comenzaba a irritarle. Pidió una copa y entretuvo la espera dándole vueltas al descubrimiento narrativo de esa mañana. Había, en principio, las siguientes posibilidades:

- a) El paciente habla a su psicoanalista de la mujer que ha conocido en el parque y le da, en sucesivas sesiones, tal cúmulo de detalles sobre ella que el psicoanalista advierte que se trata de su propia mujer. En tal caso, los dos amantes —que ignoran el enredo en el que están envueltos— quedan a su merced.
- b) El psicoanalista no llega a enterarse de que la mujer del parque es su esposa. Pero el paciente y la mujer, hablando de sus vidas respectivas, advierten la coincidencia. En esta segunda posibilidad es el psicoanalista quien queda expuesto a los manejos de la pareja de amantes.
- c) Llega un punto de la narración en el que los tres advierten lo que pasa, pero cada uno de ellos piensa que los otros dos no lo saben. En este caso, todos creen poseer sobre los otros un poder del que en realidad carecen.
- d) Ninguno de ellos sabe lo que está sucediendo; de este modo los tres personajes evolucionan, ciegos, en torno a un mecanismo que los puede triturar, uno a uno colectivamente. Sería el azar y el discurrir narrativo los que decidieran por ellos su salvación o su desgracia. Julio advirtió en seguida que de esta urgente clasificación básica podrían desprenderse subclasificaciones más complejas. En realidad las combinaciones eran casi infinitas y parecía inútil hacer un esquema antes de ponerse a escribir, pues sería la propia mecánica del relato la encargada de seleccionar, sucesivamente, las diferentes vías hacia las que habría que encaminar la acción. (Millás, 1996, p.90-91)

Es así como las posibilidades a las que se enfrenta Julio Orgaz en el momento de su escritura afloran exigiendo una decisión que le convenga a la trama de la historia. Es de esta manera como el procedimiento de novela autogeneradora comienza a desdoblarse, a evidenciar en cada escena su génesis y las problemáticas sobre los cuales se construye y se fundamenta la novela.

Pero, además de considerar las posibilidades de la trama Julio conversa con Orlando Azcárate de su proyecto narrativo, sobre la novela que tiene entre manos, novela que sin lugar a dudas, resumen y refracta su vida.

Pues es la historia de un sujeto que ronda los cuarenta años y al que le empiezan a ocurrir algunas cosas sorprendentes (...). El caso es que el sujeto que digo decide ir al psicoanalista, porque en un momento dado le empiezan a ocurrir cosas raras.

— ¿Qué cosas? —preguntó Orlando Azcárate inocentemente.

—Bueno, pues, por ejemplo, algunos días, por las noches sobre todo, tiene ataques de realidad. Es decir, que advierte que las cosas son como son; o sea, que la realidad no da más de sí por más que la disface uno de ilusiones, proyectos, etcétera. Por otra parte, comienza a padecer también una alucinación auditiva; escucha en los momentos más inopinados una música profundamente ligada a su adolescencia. Porque en torno a los cuarenta años, si la locura no estalla, se llega profesionalmente a la cima, pero se regresa sentimentalmente a la adolescencia. Bueno, la cosa es que empieza a ir al psicoanalista y a los pocos meses del hecho conoce a una mujer con la que entra en una relación muy intensa. La mujer resulta ser la esposa de su psicoanalista, pero esto no lo sabe ninguno de los tres. O bien lo saben los tres, aunque cada uno piensa que los otros no están enterados. Como ves, la acción puede evolucionar en distintas direcciones, todas muy productivas. (Millás, 1996, p. 94)

Ante tal exposición Orlando Azcárate cataloga la novela como un vodevil, una trama teatral basada en enredos superficiales y malentendidos. Ante tal grosería, y en suma, atentado a su orgullo de escritor, Julio se vengará de Orlando bloqueando la posible publicación de sus cuentos en la editorial para la que trabaja. Sin embargo, las palabras de Orlando Azcárate serán importantes para que la trama cruce nuevas fronteras y marque el desenlace.

Se puso una copa y comenzó a pasear, borracho, de un extremo a otro del salón. Necesitaba un desagravio, una satisfacción. Entonces observó la mesa de trabajo y se imaginó escribiendo esa novela que Orlando Azcárate había llamado vodevil. Cuando el paciente advierte que se ha enamorado de la mujer de su psicoanalista decide matarlo con la complicidad de ella. Es un crimen sencillo y verosímil. Lo asesina durante una sesión y su mujer se encarga luego de hacer desaparecer su historial del fichero. No era un vodevil, era una historia dura, apasionante, que ya empezaba a resolverse en su cabeza. ¿Qué mejor venganza que escribir una buena novela? (Millás, 1996, p. 97)

Es decir, Orlando Azcárate le otorga a Julio el desagravio necesario para imaginarse el desenlace de su novela, pues Julio, luego de dicha conversación establece los puntos finales que le dará a su novela. Sin embargo, la novela no ha sido escrita, todavía se desarrolla en el plano de

la imaginación; es allí donde casi todo está resuelto, donde los personajes y las circunstancias se han ordenado. Como bien lo aclara Julio Orgaz en otra de las conversaciones con su psicoanalista.

Si esa pregunta no la hiciera usted, parecería una ironía. Me refiero a las novelas que no he escrito, naturalmente. Para mí, sin embargo, poseen un cierto grado de existencia, como si, una vez pensadas, comenzaran a desarrollarse a espaldas de mi voluntad, o como si alguien estuviera escribiéndolas por indicación mía en ese otro lugar que yace oculto bajo los sucesos de la vida diaria. Vivimos una vida demasiado pegada a lo aparente, a lo manifiesto, a lo que sucede o parece suceder. Usted, por ejemplo, se cree que es mi psicoanalista y yo me creo que soy su paciente; mi secretaria se cree que yo soy su jefe y yo me creo que ella es mi secretaria. Laura se cree que para mí es Laura, cuando en realidad es Teresa; ignoro a quién se dirige cuando me habla a mí, pero seguro que no es a Julio Orgaz. (Millás, 1996, p. 123)

De este modo se evidencia el grado de importancia y significado que tiene la imaginación para un personaje como Julio Orgaz, al tiempo que se sustenta, en gran medida, el cúmulo de abstracciones e imaginaciones que integran y articulan tanto el decurso de la novela como sus propiedades metafictivas. Por otro lado, en este segundo encuentro con su psicoanalista Julio repasa la trama de la novela, al proponerla como tema de conversación.

Por cierto, que tengo que contarle algo que quizá le divierta: el sábado se me ocurrió una idea para una novela en la que usted es uno de los personajes. Ya he empezado a escribirla. Se trata de un sujeto como yo que se analiza con un sujeto como usted y que se enamora de una mujer como Laura. Finalmente, Laura resulta ser la mujer del psicoanalista, o sea, de usted. A partir de esta situación, el relato puede evolucionar en varias direcciones—Enumérelas —dijo Carlos Rodó con un tono que había perdido un poco de la neutralidad habitual.

Julio enumeró brevemente las posibilidades básicas. Carlos Rodó añadió:

—Tengo la impresión de que ha omitido al menos una posibilidad.

— ¿Cuál? —preguntó Julio.

—El psicoanalista y su esposa saben lo que ocurre; el paciente, no.

— ¡Bah!, esa posibilidad la he descartado, porque yo, además del narrador, soy el protagonista y

comprenderá que no iba a dejarme a mí mismo en ese lugar de imbécil. Por otra parte, desde un punto de vista meramente narrativo, esa situación no funcionaría. Sería inverosímil que un psicoanalista se prestara a ese juego, al menos un psicoanalista profesionalmente valorado, como usted, que se acerca mucho al personaje que pretendo describir en mi relato. Una situación como esta podría darse en la vida, pero nunca en una novela. (Millás, 1990, p.126-127)

Tema que, además de recordarle a Carlos Rodo que es personaje protagónico del universo ficcional creado por Julio, se articula como un debate que explora las posibilidades en el intento por encontrar un desenlace propicio. En otros términos, la novela logra bajo la conjunción del procedimiento de novela autogeneradora y autoconciencia narrativa analizar, criticar y explorar sus propias posibilidades.

—Quiero decir que por más vueltas que le doy al asunto no consigo encontrar un desenlace en ninguna de las direcciones establecidas. Mejor dicho, todas me conducen a una solución que me niego a utilizar. Ahora usted debería preguntarme cuál es esa solución:

— ¿Cuál es esa solución? —preguntó sin titubear Carlos Rodó.

—Un crimen.

— ¿Qué clase de crimen?

—Un crimen pasional en el fondo, pero intelectual en la forma. Un crimen del que los dos amantes salieran victoriosos, un crimen tan perfecto que ni siquiera llegara a producirles culpa.

—Según ese esquema, el muerto soy yo —dijo sombríamente el volumen de Carlos Rodó.

—No esperaba que fuera a identificarse de ese modo con mi relato, doctor. Muchas gracias.

(...)Decía usted que no quería utilizar un crimen como solución al argumento planteado en su relato, pero no ha explicado por qué.

—Se trata de una cuestión algo banal. Desde algún punto de vista, el argumento de mi novela podría parecer un juego de enredo: hay en ella un triángulo amoroso y numerosas posibilidades para la creación de situaciones confusas o ambiguas, de gran comicidad, si el lector quisiera verlo así. Si a ello le añado un crimen, salgo de vodevil y me meto en una novela policiaca. Se produciría una excesiva acumulación de géneros menores.

—Entonces, el crimen no es la solución al conflicto.

—El caso es que sí lo es. Un crimen alivia el dolor y coloca, al fin, a cada uno en su lugar: al muerto en su caja; al asesino, en la huida; al inductor, en la culpa; a los herederos, en la nostalgia,

y, a los espectadores, en la buena conciencia. Hay situaciones de las que no se puede salir sino a través del crimen. Pero no me siento con fuerzas para escribir una novela de esta clase. Además, en este caso, el crimen conduce de nuevo a una situación sin salida. ¿Se seguirían amando el paciente y la mujer del psicoanalista después de haber liquidado a este? Tal vez sí, pero ello exigiría treinta folios muy elaborados para que resultara verosímil. O tal vez no, y ello dejaría la novela mutilada. ¿Qué sentido tiene conducir a dos inocentes que se aman a un asesinato sin futuro? (Millás, 1996, p.126-127).

Como se ha venido evidenciando las conversaciones de Julio Orgaz con su psicoanalista son de vital importancia, en el sentido de que es allí donde se exponen y se debaten las problemáticas que enfrenta Julio al elaborar la novela. Es así, como la novela nos muestra paso a paso, su proceso de construcción: el modo como se imaginó, como se planificó, como se tomaron decisiones sobre su trama y el modo como fue escrita, articulando así una de las características de la novela metaficcional, recuérdese que es frecuente que las novelas de este tipo develen los mecanismos y procedimientos que construyen y articulan la novela. La novela metaficcional no oculta su carácter de artificio, por el contrario, lo evidencia, lo hace explícito en cada línea.

Finalmente, luego de imaginar, plantear, debatir y proyectar posibles desenlaces de la novela Julio Orgaz comienza a escribir la historia de su vida, es decir, a trasladar sobre el papel todas aquellas disposiciones y escenas que articulan una trama ya creada. Recuérdese que, en la media en que la novela de Julio Orgaz se escriba, el procedimiento de autogeneración quedará totalmente develado, es por esta razón que dicho traslado es importante:

Laura ya había colgado, Julio deposito el auricular sobre el teléfono, miró la jaula del pájaro, todavía en su sitio, y se tumbó en el sofá para observar desde allí al escritor imaginario que, sentado frente a la mesa de trabajo, escribía una novela suya titulada *El desorden de tu nombre*, pues ese sería su argumento y su trama. (Millás, 1996, p. 142)

Como se anticipó, la novela comienza a develar abiertamente el procedimiento de autogeneración, por medio del cual asistimos a su proceso de su elaboración. El hecho de que el nombre de la novela que Julio Orgaz quiere escribir sea igual al de la novela que estamos leyendo presupone la evidencia más clara de una novela que se está autogenerando, una novela que se presenta, y en esa medida, hace participe al lector de su construcción.

Pues, la misma noche en que el nombre de la novela (*El desorden de tu nombre*) es inventado por Julio Orgaz se escribe la novela, como si el nombre fuera el primer paso para transportar la novela imaginaria al papel. Justo antes de empezar a escribir lo que será la novela que tenemos en nuestras manos Julio recibe una llamada de Laura en la que le cuenta que se dispondrá a escribir la novela de su vida.

Estaba viendo una película de Hitchcock por la televisión. Pero cuando termine me voy a poner a escribir. Estoy escribiendo una novela.

—Si te sale tan bien como los cuentos será estupenda ¿A quién se la dedicas?

—A ti, mi vida, a ti.

Información que es corroborada al día siguiente cuando Julio Orgaz conversa con la secretaria sobre el cambio de imagen que propone Julio tanto para la imagen de su oficina como para sí mismo.

—Es que he estado escribiendo toda la noche —dijo.

— ¿Qué?

—Que he estado escribiendo —repitió abriendo los ojos—. Una novela.

— ¿Cómo se titula?

—*El desorden de tu nombre*.

—Es muy bonito.

—Ya veremos. La publicaré en otra editorial, para que no digan que me aprovecho de mi puesto.

— ¿La terminarás pronto?

—Depende. Tengo que resolver una situación complicada.

De dicha conversación se deduce que la novela se escribió justamente hasta poco antes del final, al parecer Julio no ha encontrado el desenlace idóneo para culminar la historia. Recuérdese que el final más opcionado fue el asesinato del psicoanalista en manos de los dos amantes. Sin embargo, sorpresivamente, al otro día Julio Orgaz ingresa a la consulta del psicoanalista y se entera que ha muerto. Como si lo que ha rehusado a escribir en su novela lo escribiera la realidad.

—Pero esto es lo que pasaba en mi novela, en *El desorden de tu nombre*.

—Es que esta historia nuestra, amor, es como una novela —dijo Laura cruzando con sencillez provocativa sus piernas.

—Qué fácil es matar —añadió Julio.

—Cuando se hace por amor —concluyó ella.

La culminación de la novela en el primer plano del universo ficcional es, sin lugar a dudas, el último paso para que se configure el procedimiento de novela autogeneradora. Es en el momento en el que la novela de Julio Orgaz se identifica totalmente con la vida del personaje, disolviendo así, de manera definitiva, la frontera existente entre la novela que escribió Julio Orgaz y la novela que el lector tiene en sus manos.

Julio sonrió para sus adentros. Abrió el portal, entró en el ascensor, apretó el botón correspondiente, y entonces tuvo la absoluta seguridad de que cuando llegara al apartamento encontraría sobre su mesa de trabajo una novela manuscrita, completamente terminada, que llevaba por título *El desorden de tu nombre*.

3.1.2 El desorden de tu nombre y los relatos intercalados.

Entre la serie de procedimientos metaficcionales mencionados en el primer capítulo se encuentran los relatos intercalados, procedimiento mediante el cual se insertan sobre la historia algunos relatos que logran, entre otras cosas, multiplicar la instancia ficcional de las novelas. En la narrativa de Juan José Millás son comunes este tipo de anexos o adicciones que, además de generar nuevos relatos dentro del discurrir de la historia, agregan otros puntos de vista en cuanto a lo que sucede dentro del macro-relato que los vincula; es lo que sucede en novelas como *El jardín vacío* (1979), *el desorden de tu nombre* (1987), *la soledad era esto* (1990) y *Volver a casa* (1990) en las que se vinculan una serie de relatos—informes, cartas, cuentos, confidencias— que otorgan sobre ellas un aire intertextual, al tiempo que se establecen nuevos focos o linealidades que ayudan a desplazar la trama.

En la novela *El desorden de tu nombre* (1996) dichos relatos son introducidos por sus personajes: Julio Orgaz es un alto funcionario de una editorial, razón por la cual, debe sostener una serie de contactos con libros y autores, lo que presupone la lectura de textos originales para su posible publicación; por otro lado, Laura, la esposa de un psicoanalista tiene un diario en el que describe los sucesos cotidianos y sus confesiones en cuanto al orden sentimental. Bajo la constante intersección de los cuentos leídos por Julio Orgaz que instalan nuevas ficciones dentro de la ficción y, las confesiones en el diario de Laura se fijan focos y digresiones que logran entretejer una historia en la que el interactuar de los planos metaficcionales es virtud y significado.

3.1.2.1 Julio Orgaz y los cuentos de Orlando Azcárate.

Como se advirtió anteriormente, gran parte de los relatos intercalados presentes en la novela *El desorden de tu nombre* (1996) son adheridos por medio del personaje protagonista que, entre otras cosas, es editor. Los editores de libros tienen la responsabilidad de leer, evaluar, desechar, sugerir, editar y publicar los proyectos narrativos que llegan a su editorial. En ese orden de ideas, un personaje de ficción que sea editor tiene, fácilmente, la posibilidad de multiplicar el espacio ficcional con los proyectos que llegan a su escritorio. Bajo esa figura y las posibilidades que presenta Juan José Millás logra introducir en su novela una serie de relatos que crean nuevos espacios ficcionales, al tiempo que, dibuja los rasgos y las características de Julio Orgaz, el editor protagonista de la novela en cuestión.

Es así como Julio Orgaz, el personaje central de la novela, vincula una serie de cuentos escritos por otro personaje, Orlando Azcárate, un joven y presuntuoso escritor que presenta su proyecto ante la editorial en la que Julio labora. Dicha relación entre editor y escritor empieza cuando el jefe de Julio, luego de comunicarle que la compañía está pensando en ascenderlo, le entrega un nuevo proyecto narrativo presentado por Orlando Azcárate. Libro de cuentos que debe leer y sobre el cual debe presentar un informe que certifique la voluntad, por parte de la editorial, de publicarlos en la nueva colección. Después de recibirlo Julio comenzará una relación con estos cuentos que terminará por configurar uno de los procedimientos metaficcionales más relevantes de la novela. Dicha relación se establece, en este caso, por medio de las lecturas, críticas, reseñas y usurpaciones que el narrador-personaje adjunta dentro del universo diegético, es decir, un conjunto de historias que se vinculan a la historia con la intencionalidad de multiplicar los planos ficcionales dentro de la historia que se cuenta.

El primer relato intercalado será adicionado a la novela poco después de la entrega del proyecto narrativo de Orlando Azcárate por parte del director de la editorial. Julio Orgaz luego de pensar en su ascenso y en su relación con Laura se detiene a leer un cuento perteneciente al conjunto de historias presentadas por el joven escritor:

Entonces Julio tomó el original de Orlando Azcárate y comenzó a leer el primer cuento titulado *El concurso*. Se narraba en él la historia de un escritor que cierto día concibe un plan perfecto para asesinar a su esposa, disfrazando el crimen bajo la apariencia de un suicidio. Desalentado por su incapacidad para llevar a práctica el plan, decide aprovechar la idea para otro fin: el de escribir un cuento policiaco, que comienza ese mismo día y consigue terminar en dos semanas de trabajo. Satisfecho con el resultado, comete la maldad de enseñárselo a su esposa, quien, lejos de responder a esta nueva agresión dentro del infierno en el que se desarrolla la vida de ambos, le felicita y le anima a presentarlo a un prestigioso concurso literario. El escritor —halagado por la reacción inexplicable— envía el cuento al concurso y regresa a sus odios y ocupaciones habituales. Al poco tiempo su esposa se suicida reproduciendo con fidelidad las pautas de la esposa del cuento. El escritor comprende que si su relato llegara a ganar el premio adquiriría la categoría de autodenuncia, frente a la que tendría muy pocos medios de defensa. Escribe entonces urgentemente a la organización del concurso reclamando el original. Al cabo de unos días, durante los que el escritor no deja de morderse las uñas de las manos y de los pies, recibe una breve y amable respuesta en el que se le comunica la imposibilidad de acceder a sus deseos, puesto que el jurado ha comenzado a leer y —de acuerdo con las bases— ya no se puede retirar ningún trabajo. Se le sugiere no obstante, que se ponga en contacto con el presidente del jurado, en cuyas manos está el cuento.

El escritor, sintiéndose presa de una tela de araña inteligentemente urdida, se sobrepone a la desesperación y consigue obtener una entrevista con el presidente del jurado, quien le comunica que ya ha leído el cuento —que, por cierto, le ha gustado tanto que lo piensa defender y votar—, pero que lo ha devuelto ese mismo día a la secretaria de la organización convocante para que lo distribuya al resto del jurado. El escritor lo asesina y a partir de ahí empieza una auténtica pesadilla, en la que el autor del cuento policiaco ha de ir eliminando uno a uno a todos los miembros del jurado, ya que en las sucesivas entrevistas obtenidas con cada uno de ellos se le comunica que el cuento ha sido leído y devuelto. Todos, por cierto, le felicitan antes de morir por lo que consideran un magnífico trabajo. (Millás, 1990, p. 60-61)

Se trata, como es evidente, de una reseña por memorizada de los sucesos que acontecen en el cuento, reseña que se anexa al universo ficcional de Julio Orgaz, y en ese sentido, una ficción dentro de otra, un portal que desde un espacio ficcional genera y permite el acceso a otro espacio, estableciendo así, un procedimiento plenamente metaficcional que, además de dibujar una realidad alterna, se integra de manera precisa a la historia del editor. Pues, Julio Orgaz queda asombrado por la contundencia y la precisión de dicha historia, tanto así que, cuando visita a su psicoanalista se adjudica la creación del cuento.

Esta misma mañana, en el despacho, he comenzado a escribir un cuento policíaco que me está quedando bastante bien. Es de un escritor que mata a su mujer, bueno, no la mata, pero de todos modos tiene que pagar por ello. En fin... (Millás, 1996, p .64-65)

La adjudicación de los cuentos escritor por Orlando Azcárate es una de las particularidades de la relación autor-editor que se gesta en la novela. Julio Orgaz desea ser escritor, y escribir cuentos similares a los de Orlando, pero su deseo sólo se presenta en el plano de la imaginación “Observó su mesa de trabajo, donde un escritor imaginario (él mismo) rellenaba de cuentos geniales un mazo de cuartillas” (Millás, 1996, p.32). Así que, lo más fácil desde la figura de editor que ostenta es asumirse escritor con los cuentos de otro. Es así como le presenta los cuentos de Orlando Azcárate a Laura, como una creación producto de su trabajo y constancia; después del primer encuentro con ella, Julio recuerda la historia que le leyó cuando aún estaban sus cuerpos aletargados sobre la cama.

El cuento se titulaba *la mitad del todo*, y lo había elegido al azar. Trataba de una familia pobre, aunque no indigente, cuyos agobios económicos terminaron por alterar el sistema nervioso del padre. Entonces este —tras llegar a la conclusión de que vive por encima de sus posibilidades— decide, en un primer momento, adaptar el ritmo de sus necesidades a de sus ingresos. Tras ajustar ligeramente el presupuesto familiar, pasa unos meses de relativa calma pero pronto comienzan a acumularse gastos extras que lo conducen de vuelta a la situación anterior.

Hace números y llega a la conclusión de que para vivir con cierta tranquilidad es preciso ingresar el doble de lo que se necesita; o, lo que es lo mismo, que las necesidades a cubrir no excedan del cincuenta por ciento de los ingresos totales. Sólo de este modo se puede hacer frente a los extras que aparecen mes sí y mes no e incluso, con suerte, se puede ahorrar un poco.

Con esta idea en la cabeza reúne a su familia y propone a sus miembros un plan de austeridad encaminado a la consecución de los objetivos económicos señalados. Pero como se trata de un hombre reflexivo y sabe que dicho plan es complicado de realizar sin una normativa clara y los efectos psicológicos inmediatos, decide que a partir de ese día, toda la familia reducirá a la mitad —justo a la mitad— todas aquellas actividades que tengan una repercusión directa e indirecta sobre el presupuesto. De este modo uno de los hijos deja de ir al colegio al día siguiente; el otro utiliza el autobús sólo en el trayecto de ida. El padre que fumaba veinte cigarrillos diarios antes de la promulgación de esta norma, rebaja la cantidad a diez. La madre comienza a comprar la mitad de la comida habitual y, de ese modo, adelgazan, convirtiéndose así, en la mitad de sí mismos.

El tiempo pasa y los efectos de esta iniciativa comienzan a dar los frutos deseados: la familia goza de una paz imposible de obtener sin una cierta estabilidad económica. Por otra parte, las medidas reductoras, que en una primera fase exigen una atención constante, acaban siendo interiorizadas y automatizadas hasta el punto de llegar afectar a zonas que no tiene relación alguna con la economía. Así, además de comer en medio plato, de multiplicar las mesas dividiéndolas en dos, o de comprar el periódico a días alternos, los miembros de esta familia acaban por crecer a medias, enamorarse a medias, triunfar a medias, etcétera. Todo ello les permite, sin embargo, mejorar una situación económica e ir conquistando la mitad de cosas cada vez más selectas.

(Millás, 1990, p. 82-83)

Singular historia que se inserta en el plano diegético de la novela de manera similar al cuento anterior, es decir, por medio de una reseña que nos cuenta con detalles los métodos utilizados por una familia de clase media para hacerle frente a una serie de complicaciones de carácter económico. Nuevamente, vemos como la narración de los hechos ocurridos en la novela es interrumpida para anexar una nueva historia, un nuevo plano ficcional, un nuevo texto que se intercala entre los acontecimientos propios de la novela.

Luego de recordar las felicitaciones que Laura le había ofrecido por la autoría de tan divertido cuento y de la invitación a publicar tal volumen, Julio Orgaz vuelve a tomar el original de Orlando Azcárate con la finalidad de leer un cuento que certifique el talento y la singularidad del joven escritor:

Encontró, por casualidad, el que daba título al volumen. *La Vida en el Armario*, y comenzó a leerlo con cierta desgana. Contaba la historia de un sujeto aficionado a robar cosas en los grandes almacenes. Un día es sorprendido por uno de los vigilantes, del que huye combinando rapidez y serenidad para no llamar la atención del numeroso público. De este modo llega a la sección de muebles y se esconde en el interior de un complicado armario de tres cuerpos. Al poco, escucha desde las tinieblas la llegada de unos operarios. Por sus voces, que penetran hasta el interior de la caja con relativa facilidad, comprende que el mueble va a ser trasladado en ese momento.

En efecto, el suelo comienza a moverse y desde el interior del armario el sujeto siente que la oscuridad se eleva y se mueve arrastrándolo a él en una dirección imprecisa. Posteriormente algunos movimientos más bruscos le indican que se encuentra a bordo de un camión, que parte de inmediato hacia un destino que ignora.

Durante el trayecto escucha la irrelevante conversación de dos de los operarios, que también van en la caja del camión, mientras piensa en diferentes formas de huir sin encontrar ninguna que le satisfaga. Finalmente se acomoda en el fondo del mueble con la esperanza de que sean los propios hechos los que vayan aportando la solución a este delicado asunto.

Al cabo de un tiempo incalculable —la oscuridad no le permite ver el reloj y las circunstancias le impiden medirlo de otro modo—, el camión se detiene en algún lugar y el sujeto, con el armario a su alrededor, es trasladado a lo que parece el interior de una vivienda. Una señora de voz firme, pero quebradiza, da instrucciones a los operarios y les indica el lugar en el que debe ser colocado el mueble. Tras unos cuantos golpes y movimientos bruscos, el armario se queda quieto y se hace un silencio total. El sujeto espera unos instantes de seguridad y cuando ya se dispone a abandonar su refugio móvil, escucha el taconeo creciente de unos zapatos femeninos. Por fortuna, los extremos del armario tienen una forma torturada, que los dota de una especie de recodo en el que el sujeto puede ocultar la mitad de su cuerpo. Los pasos se detienen, la cerradura gira y una luz escandalosa —proveniente del cuerpo central— ilumina el interior del colosal mueble.

Desde el recodo se empieza a escuchar el canturreo de una mujer que apenas asoma el perfil de su rostro para tomar posesión de aquel espacio interior. El taconeo se aleja brevemente y regresa al poco sin que el sujeto sea capaz de atribuir un significado racional a los ruidos que se suceden en el exterior. Al rato, sin embargo, una mano de dedos largos y finos entra por la parte superior de la puerta abierta y deposita en la barra una percha de la que cuelga un traje de mujer.

El interior del armario se va llenando de trajes y camisas que segmentan la oscuridad y van poniendo una distancia incalculable entre el sujeto y la mujer. Cuando la operación termina, la puerta se vuelve a cerrar y durante un tiempo de nuevo incalculable el hombre permanece sentado, acariciando de manera mecánica el vuelo de una falda de seda.

Después, los mismos pasos de antes, oscurecidos o nublados ahora por otros de sonido más sordo, menos neto, se acercan al armario entre un rumor de voces que posee la misma calidad de los zapatos. La puerta se abre y la mujer muestra orgullosa a un hombre el trabajo de relleno que ha hecho con el mueble que él le ha regalado. El hombre ríe, aprueba, elogia, pero se aprecia en su voz un tono indiferente, como de marido cuyos principales intereses no reposaran ni fuera ni dentro del armario.

El matrimonio se retira a cenar no sin antes cerrar la puerta del mueble, cuyo golpe parece hundir al sujeto en un hondo pozo de silencio y oscuridad. Ahora, quizá, podría huir. Cuenta con un tiempo razonable para investigar dónde se encuentra y elegir la solución más sensata. Sin embargo, es incapaz de moverse. Está sugestionado por la voz de aquella mujer y por la seguridad que le proporcionan las paredes y la ropa del armario. Conjetura que se encuentra en el dormitorio de la vivienda y decide esperar a que la pareja se acueste para volver a sentir la emoción de escucharla. Recuerda su mano, el movimiento delicado y seguro de la muñeca al colocar las perchas y se estremece frente a aquella poderosa presencia de la que solo conoce un miembro, una voz y un modo de hacer ruido al caminar.

La lectura de Julio Orgaz nos presenta un nuevo relato intercalado, un nuevo cuento escrito por Orlando Azcárate, y por consiguiente, una nueva atmosfera dentro de la novela. Bajo el mismo proceder, es decir, bajo la figura de un editor-lector la novela devela otras historias que, además de oxigenar la narración, ofrecen cierta intriga, ya que el espacio ficcional donde se introduce queda en suspensión.

Mucho más avanzada la novela, mientras Laura comparte una tarde de domingo con Julio decide pedirle el favor de que lea otro de los cuentos que integran el original de Orlando Azcárate. Lo realmente curioso es que Julio llega a considerar esos cuentos como suyos, tanto así que, se siente orgulloso por el hecho de que Laura se sienta atraída por los cuentos.

Julio, orgulloso, cogió el original de Orlando Azcárate y buscó un cuento al azar. Se titulaba *Me he perdido*, y se narraba en él la historia de un sujeto que un viernes, al regresar a casa, encuentra a su mujer enferma. En realidad, los síntomas son los de una gripe benigna, sin importancia, pero ambos deciden suspender un viaje que habían previsto hacer ese fin de semana. Cenar y se acuestan. Pasan el sábado en la cama, alternando el sueño con la lectura de revistas y el amor. A las siete de la tarde el sujeto se despierta con ganas de fumar y comprueba que se le han acabado los cigarrillos. Su mujer duerme todavía. Se levanta con cuidado, se pone unos pantalones y un jersey y baja al bar de enfrente, que, por alguna razón, está cerrado ese día. El sujeto, algo aturdido aún por el excesivo número de horas de sueño, recorre un par de calles y encuentra al fin un local iluminado. Entra, compra cigarrillos y pide una cerveza en la barra. Mientras se bebe la cerveza observa el interior del establecimiento y advierte algo raro en él, como si la iluminación y los objetos de ese espacio pertenecieran a un sueño ya soñado. Hay dos camareros y nueve o diez clientes distribuidos de forma irregular por el interior del local. El sujeto recuerda que ha dejado a su mujer dormida y se apresura a pagar por temor a que se despierte antes de su regreso. Sale, pues, del bar y comienza a caminar en dirección a su casa; en seguida se da cuenta de que las calles, lejos de conducirlo al lugar de origen, desembocan en plazas inesperadas o en avenidas que el sujeto no recuerda haber visto jamás. No obstante, superado el primer momento de perplejidad, deduce que ha tomado una dirección equivocada y regresa a la puerta del bar, desde donde, tras orientarse, emprende —con idéntico resultado al de la ocasión anterior— otro camino. El miedo vuelve a actuar sobre su estómago. Vuelve una vez más al bar con el objeto de telefonar a su mujer. Su entrada produce el mismo efecto que una piedra arrojada sobre la superficie de un estanque: camareros y público, que parecían reunidos en el centro del local, como si celebraran una conferencia, se disgregan en una y otra dirección, actuando como si no se conocieran entre sí. El sujeto se siente observado con hostilidad, pero consigue llegar hasta el teléfono, descolgar el auricular e introducir las monedas por la ranura. Sin embargo, cuando se decide a marcar, advierte que no recuerda el número. Se da unos segundos de tregua, pues el olvido le parece absurdo y, por lo tanto, temporal, pero los números no acaban de ordenarse de un modo familiar en su cabeza. La angustia le bloquea la garganta. (Millás, 1996, p. 111-112)

Podríamos concluir que tanto *El concurso* como *La mitad del todo*, *La vida del armario* y *Me he perdido* son los relatos intercalados introducidos en la novela por medio de la figura del editor. Figura que es utilizada como marco para de esta manera imbricar los relatos. Cabe advertir que aunque los relatos contengan una historia alejada del plano diegético de la novela se relacionan con ella por medio de los sentimientos y actuaciones que establece Julio Orgaz tanto con el libro de cuentos como con su autor.

3.1.2.2 El diario de Laura.

De manera análoga a los cuentos escritos por Orlando Azcárate se introducen en la novela una serie de reflexiones y confidencias escritas por Laura en su diario. Reflexiones que fortalecen su construcción como personaje, al tiempo que ofrecen un nuevo foco, otra manera de sentir, y en esa medida de presentar la serie de acontecimientos que articulan la trama de la novela. Laura además de ser presentada por el narrador, y de ser un personaje principal, tiene la oportunidad por medio de su diario, de presentarse a sí misma, de revelar sus pensamientos más íntimos, y aquellas complejidades que mueven su ser. Aquello que la aqueja y que la conmueve.

Luego de que Carlos Rodo y su hija salieron de casa Laura hizo uso del silencio y la soledad para encontrar sus deseos y sus pensamientos más íntimos, pronto Laura saca del escondite su diario y empieza a escribir:

<<Se me ha quemado el café. Es la segunda vez que me pasa algo parecido en una semana. Si no tengo cuidado sobre estas cosas acabará ocurriendo una desgracia. Ahora vengo de arriba. He estado reflexionando en el diván de Carlos, o de sus pacientes, y he llegado a la conclusión de que lo único que me quedaba (y que tampoco era exactamente mío, puesto que me refiero a la capacidad adquisitiva de mi padre) también me lo ha arrebatado Carlos. Porque el dinero para pagar la consulta de mi marido salió del dinero de mi padre.

>>No quiero echarle la culpa a él de todo lo que me pasa. Pero lo cierto es que me siento saqueada, vampirizada. Desde que nos casamos toda nuestra vida se ha organizado en función de sus intereses, de su carrera. Yo he ido renunciando poco a poco a mis aspiraciones para facilitarle a él las cosas y ahora que empieza a triunfar soy incapaz de ver qué parte de ese triunfo me correspondería a mí. Claro que yo podía haber hecho como otras compañeras que se casaron y no por eso dejaron de trabajar. Pero Carlos, muy sutilmente, me fue reduciendo a esta condición de ama de casa quejumbrosa, justo la imagen de mujer que más odio.

>>Y ahora soy ya mayor para ponerme al día. Una mujer necesita ganarse un salario para no acabar siendo una asalariada de su propio marido. Claro, que las cosas no parecen así. Mi marido y yo somos una pareja en cierto modo envidiable. Él es un profesional y yo tengo estudios universitarios. Y tuve un trabajo que dejé, porque me gusta la casa y la familia, etcétera. Todo es mentira. El parque está lleno de mentiras.

>>Por qué he escrito *el parque está lleno de mentiras*, cuando quería decir *el mundo está lleno de mentiras*. Pero no sé si hablar del parque todavía y nombrar a J. En otras páginas ya he aludido a él de forma incoherente. Por cierto, que tengo que atreverme a preguntarle qué porque los martes y los viernes y no cualquier otro día de la semana. De todos modos esta tarde, aunque no es viernes, pensaré que puede aparecer con sus andares de pájaro y su mirada de hurón, y ya no quiero hablar más de él, porque a lo mejor escribo alguna imprudencia.

>>Ayer por la noche, haciendo punto, comprobé que si mezclas abstracto y concreto sale abscreto y contracto, pero si mezclas vida y muerte sale vierte y muda; en cambio, si mezclas arriba y abajo sale abajo y arriba. Tengo problemas con cielo e infierno, que resulta cifierno y inelo, que no significan nada. Sin embargo, razón y corazón da razón y corazón. En fin. >>
(Millas, 1990, p. 51-52).

A diferencia de los cuentos intercalados en el punto anterior las reflexiones tiene que ver directamente con lo que sucede en el universo diegético de la novela, por medio de su diario Laura reflexiona sobre su situación, se pregunta sobre las decisiones que debe tomar, y propone juegos de palabras que distancian su escritura de la estructura novelesca y, en esa medida, delimitan su carácter de relato intercalado.

Dicho procedimiento es similar al ejecutado por Elena en *La soledad era esto* (1990), ambas personajes escriben para comprenderse, y dicha escritura es el foco que permite transmitir sus pensamientos más íntimos, tan íntimos que son descritos por ella misma y no por el narrador de la novela. Otro de los ejemplos claros en cuanto a relatos intercalados desde el diario de Laura es la carta que le escribe a Julio.

«He buscado tu casa desde mi terraza. He volado en línea recta sobre los tejados y he llegado a la ventana del salón de tu apartamento. El canario dormía.

»Todavía no te he nombrado en estas páginas. La prudencia y el temor me han impedido contar aquí de qué manera extraña descubrí el viernes pasado la posibilidad de una existencia nueva. He comenzado a tejerte un jersey que nunca te regalaré, pero con el que podré imaginarte cuando lo saque del armario. He madrugado mucho para estar sola, para estar contigo. Todo me irrita, excepto la soledad. Ahora que todos duermen (ahora que duermos tomen), yo, más que despierta, insomne, te contemplo. Estoy perdiendo la prudencia. No debo escribir esto, no, no debo.

»En realidad, he abierto el diario para anotar que la mezcla de amor y sexo da semor y axo; la de Príncipe de Vergara, Vércipe de Pringara; la de Julio mío, milio Juo; la de tumor maligno, mamor tuligno; la de tumor benigno, bemor tunigno; la de amor secreto, semor acreto. Atoria hismorosa, por suparte, es el resultado de historia amorosa, así como sesión pacreta proviene de pasión secreta o alirio demoroso de delirio amoroso.

»Si consiguiera escribir con alguna disciplina, creo que podría tejer y entretejer las palabras con la misma habilidad con la que entremezclo la lana o el perlé. Ambas actividades exigen un tipo de concentración semejante y un deseo de indagación y búsqueda para las que me siento muy dotada. Por ejemplo: Cados tollan en la dordad ciuida yientras mo tienso en pi...».

(Millás, 1996, p.98-99).

Carta que, como el primer relato introducido desde el diario de Laura, no es ajeno a la trama central de la novela. Es una intersección que se entromete entre la historia para develar abiertamente los sentimientos de Laura.

Por último, es debido precisar, que es en el diario de Laura donde la novela encuentra su desenlace. Ante el desconocimiento de Julio sobre la verdadera identidad del esposo de Julio, será ella quién decide asesinarlo, dejando como única huella la confesión escrita en su diario. Después fue al salón, desconectó el televisor y abrió el buró. Saco el diario de su compartimento secreto y escribió: «Todo se puede hacer, mas no todo está permitido. Lo prohibido circula por debajo y se lo comen las ratas de albañal; lo permitido circula por arriba y se lo comen los ministros. Entre lo permitido y lo prohibido (es decir, entre lo perhibido y lo prometido) hay una distancia variable. A veces, la distancia se diluye, como el veneno en el café (o como el caneno en el vefé), y se convierten en la misma cosa. Entonces está permitido efectuar hechos atroces (o achos hetroces), como en el carnaval de Río de Janeiro. Terminada la fiesta, cada uno se quita el disfraz o la máscara (el discara y la masfraz) y regresa a la vida normal, que a veces es feliz y a veces infeliz, pero sin sobresaltos policiales (o pobresaltos soliciales). Sin embargo, los que carecen de inteligencia o raciocinio siguen haciendo tropelías con la máscara y, finalmente, son detenidos y conducidos a los calabozos. Quiero decir con ello que se puede viajar al infierno, o al interior de una leprosería, sin que los vecinos o parientes cercanos lleguen a saberlo. La cuestión es saber volver a la normalidad (o norver a la volmalidad). Mañana contaré lo mismo que hoy, pero de forma que se entienda. Recuerdos para J». (Millás, 1996, p.149).

Confesión que será leída por Julio antes de finalizar la novela, pues es allí donde Julio Orgaz encuentra el desenlace para su novela, novela que, entre otras cosas, es la novela que estamos leyendo.

3.2. MODALIDADES Y TIPOLOGÍAS METAFICCIONALES EN *EL DESORDEN DE TU NOMBRE* (1996)

Tanto las modalidades como las tipologías metaficcionales responden, entre otras cosas, a la manifestación de la instancia autorial dentro de la novela (Gil, 2001), es decir que, las novelas metafictivas definen su modalidad y su tipología por el grado de implicación que el autor manifieste, explícitamente, dentro de la obra. Partiendo del hecho de que *El desorden de tu nombre* (1996) es una novela plenamente metaficcional (Orejas, 2003) se hace preciso determinar bajo qué modalidad metafictiva está escrita, y qué tipo de metanovela es.

3.2.1. La modalidad metanarrativa y *El desorden de tu nombre* (1996)

La novela metaficcional se ha caracterizado por la acentuada intencionalidad de ampliar las fronteras de la ficción, para lograr dicho cometido los autores han explorado diversos modos de presentar y articular sus historias. Tratándose de procedimientos metaficcionales, dichos modos responden directamente a la manifestación de la instancia autorial dentro de la obra, es decir, al papel que juega el autor dentro de lo que narra. Ahora bien, desde la perspectiva de análisis textual, y pese a la diversidad de innovaciones por parte de los autores con respecto a la manifestación autorial dentro de las novelas, Antonio Gil (2003) propone dos modalidades generales: la modalidad metadiscursiva que hace referencia a las novelas metaficcionales que generan el efecto de reduplicación en el orden del discurso (Los enunciados que articulan la narración); y, por otro lado, la denominada modalidad metanarrativa que referencia a las novelas metaficcionales que generan el característico efecto de autogeneración en el plano diegético de la novela (Dentro del universo ficcional). En esta última:

La materia narrada pasa a formar parte, complementaria del acto de su enunciación, en el sentido de que será desde el universo narrativo —el mundo de los personajes y las acciones de la historia, y no desde el simulacro del discurso autorial— desde el que se proyectará la ilusión autogeneradora (Gil, 2005, p.17).

En ese orden de ideas, una novela como *El desorden de tu nombre* (1996) es, desde esta perspectiva de análisis una novela metanarrativa, pues el efecto de reduplicación generado bajo el procedimiento de novela autogeneradora se desarrolla en el interior del universo diegético del texto, justamente en el eje interno de la comunicación literaria. Eje en el que Julio Orgaz escribe una novela que cuenta, a grandes rasgos, los sucesos más importantes de su vida. Novela qué, a medida que avanza la historia se convierte en la novela que el lector tiene en sus manos, es decir, la manifestación autorial de la novela es cedida a uno de los personajes de la misma.

— Es que he estado escribiendo toda la noche—dijo.

— ¿Qué?

— Que he estado escribiendo —repitió abriendo los ojos—. Una novela.

— ¿Cómo se titula?

— *El desorden de tu nombre*.

— Es muy bonito. —Ya veremos. La publicaré en otra editorial, para que no digan que me aprovecho de mi puesto.

Julio Orgaz es, desde lo planteado por el universo diegético de la novela, personaje, narrador y autor de *El desorden de tu nombre*; manifestación que nos lleva a concluir que estamos, indudablemente, frente a una novela de modalidad metadiscursiva.

3.2.2 *El desorden de tu nombre*, una novela hipodiegética.

Como se explicitó en capítulos anteriores las novelas hipodiegéticas se caracterizan por su complejidad, puesto que, en ellas se relacionan e interactúan de forma evidente tanto los procedimientos de orden diegético como también los de orden discursivo. Anexo a ello se reconoce que el efecto de reduplicación presentado en este tipo de novelas se establece desde el universo ficcional, es decir que, ambas modalidades metaficcionales (metanarrativa y metadiscursiva) se trenzan dentro aquello que se cuenta con la finalidad de conjurar el efecto de reduplicación característico del fenómeno metafictional. Es por esta razón que en este tipo de novelas es indispensable la figura del escritor, un personaje que dentro de la novela construya realidades alternas que se identifiquen o tengan relación con la novela que los contiene, de tal manera que dicho escritor pueda identificarse directa o indirectamente con el narrador de la misma. Es este el caso de una novela como *El desorden de tu nombre* (1996) en ella aparecen varios personajes — Julio Orgaz, Orlando Azcárate, Laura — que dentro de la novela escriben, y en ese orden de ideas, crean realidades que establecen relación y cercanía con el relato central de

la novela. Sin embargo, es solamente en el proceso de escritura de Julio Orgaz donde se evidencia la relación continua de las dos modalidades metaficcionales, al tiempo que se sospecha que dicho personaje es quien narra la novela; Julio Orgaz reconociéndose como escritor escribe una novela dentro de la novela, con el agravante de que dicha creación conserva el mismo nombre de la novela que estamos leyendo.

En el apartamento hacía calor, de manera que se desnudó y se sirvió un whisky con mucho hielo. Después de sentó frente a su mesa de trabajo, tomó la cuartilla y escribió sobre ella, con una caligrafía muy precisa: *El desorden de tu nombre*, novela de Julio Orgaz.
(Millás, 1996, p. 160)

Otra de las características de este tipo de novelas “es que los personajes perciben que están siendo narrador por algún autor que desconocen, y en cuyas manos son meros juguetes del juego de la ficción” (Gil, 1997, p.77). Característica que, sin lugar a dudas, está presente en *El desorden de tu nombre*, recuérdese las constantes dudas y ambivalencias por parte del protagonista en torno a la realidad de su presencia.

Tras colocar en el interior de un paréntesis el volumen y la voz de la madre, observó el dormitorio y tuvo la impresión de que todo el conjunto —incluido él— había sido separado de un proceso general para convertirse en una unidad autónoma situada al otro lado donde sucedían las cosas. De este modo la habitación, la puerta, la bombilla, y su propia madre, que se movían nerviosa de un lado al otro del paréntesis, constituían un jirón de tiempo que, debido a su espesura poco común, parecía durar y reproducirse gratuitamente en el vacío sin intervención de memoria alguna. Trascurriendo unos segundos a través de los cuales la sensación se acentuó, por lo que Julio llegó a pensar que en la otra realidad —la realidad real— estaban muertos desde el principio de los siglos. (Millás, 1996, p. 56-57)

¿Acaso, cuando menciona “una realidad autónoma” no se está refiriendo a una creación que bien puede ser una novela, un paréntesis con espacio y tiempo separado del mundo real, una realidad alterna donde los objetos comparten estancia con él y su madre; y el hecho de que Julio

piense en la posibilidad de que “estuvieran muertos ya desde el principio de los días” no certifica el presentimiento del protagonista de ser un personaje de ficción? Otro tanto al respecto sucede en la particular escena donde la voz de aquel posible escritor, el supuesto creador del universo ficcional vincula su huella simulando un proceder de carácter metadiscursivo, un anuncio que demuestra que tras de Julio Orgaz se esconde el narrador de la historia

— ¿Quién eres tú?

Espero a que el eco de la voz se apagara, se imaginó a sí mismo sobre la mesa de trabajo, escribiendo la novela de su vida y respondió:

—Yo soy el que nos escribe, el que nos narra. (Millas, 1990, p.74)

En análoga dirección se evidencia otra de las escenas que confirman la tipología hipodiegética de la novela, en esta escena Julio, el protagonista se sabe personaje de novela, él presiente que su existencia no es real, que está siendo narrado, en esta caso, aunque suene paradójico, por él mismo; de ahí que la imagen de aquel escritor que desde su escritorio escribe, tensiona y desplaza los hilos de sus destino.

¿Ese otro que escribe no narra al fin de cuentas que ahora yo estoy sobre el diván enumerando mis perplejidades a un psicoanalista silencioso? ¿Acaso no narra después mi encuentro con Laura? ¿No habrá narrado ya mis relaciones con Teresa y su estúpida muerte?

>> Es más, ese escritor es el que sabe las cosas que yo ignoro, pero que me conciernen. Y, en consecuencia, es el único ser capaz de articular estos aspectos parciales de mi existencia dentro de un cuadro más significativo. (Millás, 1996, p. 68)

Es esa sospecha latente entre los personajes por ser exactamente eso, personajes de ficción, y la delegación autorial en Julio Orgaz las particularidades que hacen que *El desorden de tu nombre* (1996) sea, además de un ejemplo de novela hipodiegética, una novela de las más representativas del fenómeno metaficcional.

CONCLUSIONES

Luego de analizar los procedimientos, los modos y las tipologías metaficcionales presentes en la novela *El desorden de tu nombre* (1996) del autor español Juan José Millás es debido adjuntar las siguientes consideraciones:

En la primera parte del presente análisis se examinó el origen y la evolución del concepto metaficción con la finalidad de construir un utillaje terminológico que sustentara, en gran medida, el análisis de la novela. Dicho examen presupuso el abordaje de la perspectiva histórico-teórico-crítica del concepto metaficción, además de evidenciar los aspectos, las características y los procedimientos propios del fenómeno. Ante la culminación de tal proceso podemos certificar que el concepto metaficción utilizado para *referenciar obras literarias que logran desdibujar las fronteras entre realidad y ficción, por medio de procedimientos que develan desde el interior de la obra su carácter de artificio* es idóneo para sustentar análisis relacionados con tendencias de duplicación e intertextualidad presentes en la literatura contemporánea.

En análoga dirección a lo anterior se evidencia en la propuesta de Antonio Gil (1997) sobre el estudio de la metaficción desde la dimensión pragmática del texto una perspectiva útil para entender, partiendo de la estructura, las modalidades, las tipologías y los procedimientos que generan la ilusión de reduplicación ficcional característica de esta clase de novelas.

En segunda instancia se exploró la obra del escritor español Juan José Millás con la finalidad de conocer las características y las temáticas protagonistas dentro de la narrativa del autor. Exploración que nos permite resaltar la voluntad de innovación y diferencia presente en la narrativa de Juan José Millás, su filiación a técnicas y procedimientos de hibridación de géneros literarios y metaficción lo convierten en un escritor singular.

La renovación de los modos de narrar, de hacer literatura, la tendencia de sus narraciones por quebrantar o difuminar la frontera entre realidad y ficción y la reflexión acerca de la literatura desde la propia literatura lo convierten en uno de los escritores más importante en la literatura española contemporánea.

Por último, se hace necesario destacar la importancia de proponer este tipo de análisis sobre conceptos y novelas pertenecientes a nuestro tiempo. La apropiación de un concepto como el de metaficción y una novela como *El desorden de tu nombre* (1996) del escritor Juan José Millás, presupone un acercamiento a una de las tendencias más importantes en la literatura contemporánea, y en esa medida, una pauta significativa para el fortalecimiento necesario de perspectivas críticas y analíticas que la contemporaneidad exige.

BIBLIOGRAFÍA

- Ardila, Alba Clemencia. (2014). El segundo grado de la ficción. Medellín, Colombia: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Ardavín, Carlos. (1997). Dialogía y heterobiografía en Cerbero son las sombras de Juan José Millás. Mester Volumen 26, p. 71- 83.
- Barthes, Roland. (1967). Ensayos críticos. Barcelona, España: Seix Barral.
- Borges, Jorge Luis (2011). Cuentos completos. Bogotá, Colombia: Editorial Lumen
- Cifre, Patricia. (2005). Metaficción y posmodernidad, Revista Anthropos: huellas del conocimiento. 1 (208), 50-58.
- Contadini, Luigi. (abril 2013) Las novelas de la transición de Juan José Millás: *cerbero son las sombras, visión del ahogado, el jardín vacío*. Impossibilia No 5, p. 32-46
- Csikós, Zsuzsanna. (2015) Un género atípico con realidades insólitas: los articuentos de Juan José Millás. Colindancias No 6, p.193-202.
- Dällenbach, Lucient. (1991). El relato especular. Madrid, España: Visor Distribuciones.
- Gass, William H. (1970). Fiction and the figures of life. New York: Alfred A. Knopf.
- Genette, Gérard. (1989). Palimpsestos: la literatura en segundo grado. Madrid, España: Taurus.
- Gie Koh, Sel. (2011). El juego de la identidad en la obra narrativa de Juan José Millás. Tesis Doctoral en Teoría Literaria y Literatura Comparada, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.
- Gil Gonzales, Antonio. (2011). En la frontera meta. Coordinadas para una cartografía de la metaficción hispánica y peninsular. Artículo, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas, 1 (22), 67-92.
- (1997). Teoría y práctica de la metaficción en la narrativa española contemporánea: a propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- (2005). Variaciones sobre el relato y la ficción. Revista Anthropos: Huellas del conocimiento, 1 (208), 9-24.
- Millás, Juan José. (1988). El desorden de tu nombre, Madrid, España: Alfaguara.
- (1989). <<Al revés de la trama>> en M. Mayoral, ed., El oficio de narrar, Madrid, Cátedra - Ministerio de cultura.

- (1995). Tonto, muerto, bastardo e invisible. Madrid, España: Santillana, Alfaguara.
- (1996). trilogía de la soledad. Madrid: Santillana, S.A.
- (1998). El jardín vacío. Madrid, España: Alfaguara.
- (1998). El orden alfabético. Madrid, España. Santillana.
- (2000). Papel mojado. Madrid, España: Alianza editorial.
- (2001). Letra muerta. Madrid, España: Alfaguara.
- (2001). Visión del ahogado. Madrid, España: Alfaguara.
- (2007). El mundo. Barcelona, España: Editorial Planeta, S.A.
- (2010). Lo que se de los hombrecillos. Barcelona, España: Seix Barral.
- (2014). La mujer loca. Barcelona, España: Seix Barral.
- Orejas, Francisco. (2003). La metaficción en la novela española contemporánea. Madrid: Arco libros.
- Pérez Magallón, Jesús. (1995). Más allá de la metaficción, el placer de la ficción en Nubosidad variable. Revista Hispanic Review, 63 (2), 179-191
- Pineda, Álvaro. (1990). Del mito a la posmodernidad: la novela colombiana de finales del siglo XX. Bogotá, Colombia: Tercer Mundo Editores.
- Prósperi, Germán. (2011). Escenas de metaficción en Juan José Millás. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas, 1 (22), 175-197.
- Quesada Gómez, Catalina. (2007). La metanovela hispanoamericana (1965-2000) Tesis doctoral en literatura hispánica, Universidad de Sevilla, Sevilla (España.)
- Quinn, Paul Patrick. (2002). La metaficción en México y Estados Unidos. Tesis Doctoral en Literatura Hispanoamericana, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Restrepo, Jairo. (2009). Autorreflexibilidad e investigación en la literatura metafictional. Tesis de Maestría en Literatura, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Ródenas, Domingo. (2005). La metaficción sin alternativa, Revista Anthropos: Huellas del conocimiento, 1 (208), 42-49.
- (1998). Los espejos del novelista: modernidad y autorreferencia en la novela vanguardista española. Barcelona, España: Ediciones Península
- Rodríguez, Jaime Alejandro. (1995). Autoconciencia posmodernidad y metaficción en la novela colombiana. Santa Fe de Bogotá, Colombia: Instituto de investigación Signos e Imágenes.

- (2000) posmodernidad, literatura y otras yerbas. Santa fe de Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana, CEJA.
- Zabala, Lauro. (2007). La ficción posmoderna como espacio fronterizo: teoría y análisis de la narrativa en la literatura y el cine hispanoamericano. Tesis Doctoral en literatura hispanoamericana, El colegio de México (Centro de estudios lingüísticos y literarios) México.